L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192

ANDRÉAS NICOLAÏDÈS

C'était en mars 1985 lors du XXXIIe Corso de Ravenne, consacré à Chypre et à la Méditerranée orientale, que la regrettée D. Mouriki m'incitait à concentrer mes recherches sur ce monument "aux richesses insoupçonnées" qu'est l'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra dans l'île de Chypre. De fait cet entretien ravennate a été déterminant dans le choix du sujet de ma thèse et j'optai pour l'étude de l'église de Lagoudéra.

J'étais bien conscient en même temps que la tâche n'était point aisée. La forme monographique du dossier et les investigations qu'elles supposaient s'annonçaient non sans difficultés. Il s'agissait en effet d'un monument clef, dont l'importance dans la peinture monumentale byzantine ne pouvait être reconnue que par une étude minutieuse et approfondie dans un contexte "historique" par ailleurs incertain.

La thèse de doctorat qui en a résulté a été codirigée par les professeurs G. Démians d'Archimbaud et J.-P. Sodini et soutenue en juin 1993 à l'Université de Provence (Aix-Marseille I);[1] le texte qui suit en est extrait.

Celui-ci porte seulement sur l'iconographie des fresques datées par une inscription de 1192 et couvrant l'essentiel des parois de l'église de Lagoudéra. Quatre grandes phases ont été définies correspondant tantôt à des restaurations et adjonctions bâties (le narthex) tantôt à des travaux de décoration qui s'en suivirent. Ceux-ci sont matérialisés sur un plan au sol (Pl. 1).[2]

L'église de la Panagia Arakiotissa, dite également Arakou ou encore Arakos, et ses bâtiments monastiques[3] trouvent place sur un replat, en amont de la vallée de Lagoudéra, que flanquent en aval, au sud-ouest, le hameau de Sarandi et, au nord-est, distante d'un kilomètre environ, la commune de Lagoudéra (Fig. 1). Celle-ci relève administra-

Qu'il me soit permis de remercier H. Amouric, C. Jolivet-Lévy, H. Maguire, D. Rouvier, et J.-P. Sodini pour leur lecture attentive et bienveillante de ce travail.

[1]A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra et la peinture byzantine du XIIe à l'aube du XIIIe siècle à Chypre,* thèse de doctorat (Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993), 3 vols.

[2]A. Nicolaïdès, "The Church of the Panagia Arakiotissa in Lagoudéra, Cyprus: Chronological Survey," *"The Sweet Land of Cyprus," Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1991,* éd. A. A. M. Bryer et G. S. Georghallides (Nicosie, 1993), 424.

[3]De ces derniers, ne subsiste aujourd'hui qu'une aile de bâtiments située à quelques mètres au nord de l'église; voir à ce sujet Nicolaïdes, *Panagia Arakiotissa,* I: 17–23.

tivement du district de Nicosie et s'inscrit géographiquement dans la région de Pitsillia, subdivision agraire du Trôodos.[4]

En 1949, le gouvernement colonial a créé la législation concernant les antiquités. L'église de la Panagia Arakiotissa est depuis lors protégée.[5] En 1956, le Département des Antiquités de Nicosie, sous le commandement de A.H.S. Megaw et avec l'aide de l'évêché de Kerynia, entreprit les travaux de consolidation et de restauration du monument.[6] En 1968, une équipe du Dumbarton Oaks Expedition (Université de Harvard), sous la direction de D. Winfield, réalisa la restauration, la consolidation et le nettoyage des peintures murales.[7] Les travaux ont été achevés en 1977.[8]

Enfin, en décembre 1985, après décision de la Neuvième Session Ordinaire du Comité du Patrimoine Mondial qui s'est tenu à la Maison de l'UNESCO, l'église de la Panagia Arakou est inscrite, avec cinq autres églises à peintures du Trôodos, dans la liste du Patrimoine Mondial.[9]

En tant qu'objet scientifique l'église de la Panagia Arakou est décrite de façon superficielle depuis les années 1930.[10] En 1935 paraît la première publication, élaborée par G. Sotiriou, concernant l'ensemble des monuments byzantins de l'île.[11] C'est un atlas qui se veut exhaustif, dont le texte en regard, objet du tome II, devait accompagner la publication de la Panagia Arakiotissa. C'est ce qui avait été annoncé par l'auteur même, dans son article intitulé "La Théotokos Arakiotissa de Chypre," paru en 1954.[12] On y trouve une brève analyse iconographique de cette Vierge de la Passion attribuée dès lors au XIIe siècle; fait notable car elle était considérée jusque là comme l'oeuvre d'iconographes de la période des Paléologues ou, même, de l'époque post-byzantine.[13] Peu après cependant, la mort mettait un terme au projet de G. Sotiriou.

En 1937, A. Steel livre un court article sur les églises à peintures méconnues de Chypre, avec mention spéciale et plusieurs illustrations à l'appui pour les fresques de La-

[4] G. Karouzis, *Γεωγραφία τῆς Κύπρου* (Nicosie, 1981), 230.

[5] *The Stature Laws of Cyprus, Legislation of the Year 1949* (Londres, 1950), I, 521: Cap. 43, no. 35 (XXXVIII), pl. 25.

[6] A. H. S. Megaw, *Cyprus Annual Report of the Director of Antiquities [CARDA] 1955* (1956), 10, §10.

[7] *CARDA 1968* (1969), 8, §3, figs. 4–7; D. Winfield et C. Mango, "The Church of the Panagia Tou Arakos, Lagoudera: First Preliminary Report, 1968," *DOP* 23–24 (1969–70), 377–80, 9 figs.; C. Mango, "Summary of Work Carried Out by the Dumbarton Oaks Byzantine Center in Cyprus, 1959–1969," *RDAC* (1969), 103 sq., pl. XVIII, 3; et K. Nikolaou, "Archaeological News from Cyprus," *AJA* 74.1 (1970), 76 sq.; ibid., 3, 399, pl. 106, fig. 30.

[8] *CARDA 1978* (1979), 14, §13; et D. Winfield, "Reports on Work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos, Cyprus 1969–1970," *DOP* 25 (1971), 262–64, figs. 10–16; idem, "Dumbarton Oaks' (Harvard University) Work at Haghios Neophytos, Monagri, Perachorio and Lagoudera 1971, 1972 and 1973: A Final Report," *RDAC* (1978), 284–87, pls. LXVIII–LXIX; D. et J. Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic,* BAR 154 (Oxford, 1982), préface et 133.

[9] Rapport de la Maison de l'UNESCO, SC-85/CONF.008/9; n° d'identification 351, 7.

[10] C'est au cours de cette décennie que sont réalisés les premiers travaux archéologiques importants. Les publications antérieures constituent en quelque sorte des "guides" des monuments historiques et des curiosités archéologiques de l'île. Il s'agit de deux ouvrages dont les auteurs ont été successivement inspecteurs des antiquités de Chypre: G. Jeffery, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus* (Londres, 1983 = Nicosie, 1918), 306; et R. Gunnis, *Historic Cyprus* (Nicosie, 1973 = Nicosie, 1936), 311 sq.

[11] G. Sotiriou, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Λεύκωμα Α'* (Athènes, 1935).

[12] G. Sotiriou, Θεοτόκος Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, Ἀρχ.Ἐφ. (1953–54), 87–91, en particulier 87 sq., 1 pl.

[13] Ibid., 88 sq.

goudéra. Il y déplore, d'ailleurs, que les spécialistes s'en désintéressent "les reléguant parmi les réalisations provinciales."[14]

W. et G. Buckler, dans un compte-rendu de 1944, consacré aux peintures chypriotes datées par inscriptions, examinent les inscriptions votives de la Panagia Arakiotissa. Ils constatent l'homogénéité des graphies de celles-ci et des autres inscriptions du monument; observations dont ils concluent que l'intégralité du décor appartient à la même période.[15]

Au IXe Congrès International d'Etudes Byzantines de 1953, A. Stylianou présente une communication consacrée à l'église qui nous occupe. C'est un exposé succinct dont le mérite principal est de replacer ces peintures dans un contexte byzantin; point essentiel puisque l'on croyait auparavant à des influences italiennes.[16] Le même auteur réédite, en 1960, les inscriptions dédicatoires peintes des églises byzantines de Chypre parmi lesquelles sont insérées les deux inscriptions votives de Lagoudéra.[17]

En 1965, A. Papageorgiou, dans une série d'opuscules qui traitent de l'archéologie et de l'art byzantin de Chypre, est le premier à rattacher les peintures de la Panagia Arakiotissa à la koinè tardo-comnène, au même titre que les peintures "de la Grèce continentale, de Serbie, de Macédoine."[18]

Trente ans environ après la première édition des inscriptions votives du monument, J.-P. Sodini les redécouvre et procède à une nouvelle interprétation affinée et améliorée.[19]

En 1972, A. Megaw publie une étude magistrale sur les fonds architecturaux des peintures de Lagoudéra, quasi-uniques dans la peinture mésobyzantine. Il établit une filiation entre des courants métropolitains et ces représentations.[20]

D. et J. Winfield, dans leur ouvrage sur l'esthétique de la figure humaine dans la peinture byzantine, parue en 1982, ont accordé une large part aux figures du "maître de Lagoudéra." Le fait que Mme et M. Winfield aient dirigé les travaux de consolidation et de restauration de ce monument n'y est pas étranger.[21]

Enfin, en 1986, A. Tsopanakis réédite, dans un article, les inscriptions peintes du monument, avec un apparat philologique et critique à l'appui.[22]

Il résulte de ce bilan "historiographique" que nous disposons pour l'Arakiotissa, en sus d'une étude philologique des inscriptions peintes de l'église, de deux études iconographiques ponctuelles, d'un exposé descriptif qui tient lieu de référence monographique, et, enfin, d'une analyse d'esthétique—les travaux d'ordre général mis à part.

[14] A. Steel, "Little-Known Painted Churches of Cyprus," *ILN* (février 1937), 212, figs. 214–15.

[15] W. et G. Buckler, "Dated Wall-Paintings in Cyprus," *AIPHOS* 7 (1939–44), figs. 50–51.

[16] A. Stylianou, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος, *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953* (Athènes, 1955), 459–67, figs. 142–57, notamment 465 sq.

[17] A. et J. Stylianou, "Donors and Dedicatory Inscriptions: Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus," *JÖBG* 9 (1960), 97–128, notamment 101–2.

[18] A. Papageorgiou, Ἡ Παλαιοχριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ τέχνη τῆς Κύπρου, tiré à part de la revue *Ἀπόστολος Βαρνάβας* (1966), 34, 36, 44, 46, figs. 19, 31–34.

[19] J.-P. Sodini, "Epigraphica. Notes sur quelques inscriptions de Chypre," *TM* 4 (1970), 486 notes 33–36.

[20] A. Megaw, "Background Architecture in the Lagoudera Frescoes," *JÖB* 21 (1972), 195–201, 8 figs.

[21] *Byzantine Wall-Painting,* 133–65, figs. 27–36, pls. 10–20. Voir également idem, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus and Its Painterly Significance,* à paraître.

[22] A. Tsopanakis, Ἡ Παναγία τοῦ Ἀρακος ἢ τοῦ Ἄρακα ἢ ἡ Ἀρακιώτισσα, *Κυπρ.Σπουδ.* 50 (1986), 115–24. D'autres travaux plus récents relatifs à l'iconographie de Lagoudéra seront signalés en temps utile.

Ceci est beaucoup et peu à la fois, si l'on considère que les peintures du monument subsistent dans leur intégralité[23] et en bon état de conservation. Aussi n'est-il pas inutile de revenir sur la prime importance de cette oeuvre dans l'histoire de l'art byzantin aussi bien de Chypre qu'en dehors.

LES INSCRIPTIONS D'ORIGINE[24]

Sur le tympan de la porte nord-est du naos figure le Kéramidion: la sainte Tuile.[25] Elle comporte dans sa partie inférieure l'inscription suivante (Fig. 2):

> \+ Ἀνιστορήσθ(η)[26] ὁ πάνσεπτος ναὸς τ(ῆ̣ς) ὑπ(ε)ρ(αγίας) Θ(εοτό)κου τοῦ Ἄρακος / διὰ συνδρομ(ῆ̣ς) κα(ὶ) πολλ(οῦ) πόθ(ου) κυροῦ Λέont(ος) τοῦ Αὐθέ(ν)τ(ου) ου (ος)· μην⌜ὶ⌝ Δεκ⌜ε⌝μβρί⌜ῳ⌝ Ἰνδ(ικτιῶνος) ια' τ⌜οῦ⌝ ͵ςψα' ⌜ἔ⌝τους.

> \+ Ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος ναὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Ἄρακος διὰ συνδρομῆς καὶ πολλοῦ πόθου κυροῦ Λέοντος τοῦ Αὐθέντος· μηνὶ Δεκεμβρίῳ Ἰνδικτιῶνος α' τοῦ 6701 ἔτους (= 1192).

> \+ Le sanctuaire très vénéré de la Mère de Dieu très sainte d'Arakou, fut historiée par l'empressement et le zèle propre de quir[27] Léon fils d'Authentos, le mois de décembre de l'indiction 11, en l'an 6701 (= 1192).[28]

Sur l'icône murale de la Théotokos Arakiotissa,[29] peinte dans l'arcade aveugle sud-est du naos (Pl. 3), fut apposée l'inscription dédicatoire proprement dite. C'est une supplique métrique, composée en treize vers dodécasyllabiques dont l'avant dernière syllabe est accentuée. L'inscription est divisée en deux colonnes, enserrant le trône de la Vierge (Fig. 3).

Colonne gauche (Fig. 4):

> \+ Ἡ Ἀρακι⌜ώ⌝τ⌜ι⌝σσα //

> \+ Ἄχραντον ὁ σ⌜ὴ⌝ν ἐκμορφώσας / (εἰ)κόνα χρώμασι φθαρτοῖς Πάναγνε / Θεομ[ῆ]⟦τ⟧⌜ο⌝[ρ] ⟦π⟧όθ⌜ῳ⌝ σ⌜ὺ⌝ν ⟦πο⟧λλ⌜ῷ⌝ καὶ θερ/μ⌜ο⌝⟦τ⟧άτ⌜ῃ⌝ πί(στ)⌜ει⌝[30] Λέων ⟦π⟧ενιχρὸ⟦ς⟧ ε⌜ὐ⌝/τελὴς σὸς

[23] On dénombre au total neuf compositions historiées comptant 90 figures et quelques 110 figures isolées; elles se répartissent sur 210 m² environ de surface peinte.

[24] Je me dois d'adresser mes remerciements au professeur G. Dorival pour son aide dans la lecture de ces inscriptions.

[25] Voir infra p. 133.

[26] J'ai adopté les signes diacritiques établis par S. Panciera, "Signa in textu adhibenda," *Epigraphie Hispanique: problèmes de méthode et d'édition* (Paris, 1984), 372–75:

( ) = abréviations courantes résolues	[ ] = lacunes rétablie
// = division du texte	⌜ ⌝ = lettres (voyelles) orthographiées
/ = changement de ligne	⟦ ⟧ = lettres tronquées, restitution probable.

[27] On a préféré, pour l'appellation de κύρ, cette translittération, au lieu de l'équivalent français *sire,* qui désignait à l'époque des Lusignans les notables chypriotes d'origine syrienne comme s'il s'agissait d'un bourgeois franc; J. Richard, "Culture franque et culture grecque: le royaume de Chypre au XVe siècle," *ByzF* 11 (1987), 404.

[28] V. Grumel, *La chronologie, traité d'études byzantines* (Paris, 1958), 258 (table de concordance).

[29] Voir pp. 110–11.

[30] Sodini, "Epigraphica," 486 notes 33–36, propose, pour ce vers, la même lecture.

⌜ἱ⌝κ⌜έ⌝τη(ς) ὁ το⌜ῦ⌝ ⟦Α⟧ὐθεντ⌜ὸ⌝(ς) / πατρ⌜ό⌝θεν κεκλημ⌜έ⌝/νος σ(ὺν) ὁ/μοζύγ⌜ῳ⌝ κα⌜ὶ⌝ / σ(υν)-δούλ⌜η̣⌝ [Μαρίᾳ][31] / αἰτοῦσι / πι(στ)ῶς ⟦σὺν⟧ / δάκρυσιν ⌜ἀ⌝μέτροις//

Colonne droite (Fig. 5):

+ Κ⌜αὶ⌝ κ⌜ε⌝χαριτ⌜ω⌝μένη /

ε⌜ὔ⌝θυμον ε⌜ὑ⌝ρ(εῖ)ν β⌜ί⌝ου λοιπο⌜ῦ⌝ / τὸ πέρας· σ(ὺν) ὁμοδούλοις / κ⌜αὶ⌝ παισὶ, σοῖς ⌜ἱ⌝κέταις καὶ λήξεως τύχουσι ⟦τ⟧ῶν / σε⟦σω⟧σμέν⟦ων⟧ ⟦μό⟧νη γ⌜ὰ⌝ρ ⌜ἔ⌝χ(ει)ς / τὸ δ⌜έ⌝ξασθαι / Παρθένε ⌜ἱκε⌝ τῶν / θ⌜έ⌝λ(ει)ν δυ/σωπηθ(εῖ)σα / π⌜ά⌝ντως τούτοις ⟦π⟧αρασχ(εῖ)ν / [. . . . . .]τ[. .] [. . . . . ?][32]

La version définitive de l'épigramme, débarrassé de signes diacritiques, se lit comme suit:

+ Ἡ Ἀρακιώτισσα καὶ κεχαριτωμένη

+ Ἄχραντον ὁ σὴν ἐκμορφώσας εἰκόνα
χρώμασι φθαρτοῖς, Πάναγνε Θεομῆτορ,
πόθῳ σὺν πολλῷ καὶ θερμοτάτῃ πίστει,
Λέων πενιχρὸς, εὐτελὴς σὸς ἱκέτης,
ὁ τοῦ Αὐθέντος πατρόθεν κεκλημένος,
σὺν ὁμοζύγῳ καὶ συνδούλῃ Μαρίᾳ (?)
αἰτοῦσι πιστῶς σὺν δάκρυσιν ἀμέτροις
εὔθυμον εὑρεῖν βίου λοιποῦ τὸ πέρας
σὺν ὁμοδούλοις καὶ παισὶ σοῖς ἱκέταις
καὶ λήξεως τύχουσι τῶν σεσωσμένων.
Μόνη γὰρ ἔχεις τὸ δέξασθαι, Παρθένε
ἱκετῶν θέλειν δυσωπηθεῖσα πάντως
τούτοις ⟦π⟧αρασχ(εῖ)ν [ποθητὴν σωτηρίαν].[33]

+ Arakiotissa pleine de grâce

Celui qui a donné forme à ton icône sans tache,
Par des couleurs corruptibles, Mère de Dieu très sainte,
Avec un zèle profond et une foi très vive,
Le pauvre Léon, ton humble serviteur,
Le fils d'Authentos, qui tient son nom de son père,
Ainsi que son épouse et sa compagne de servitude Marie,
Demande(nt) avec confiance, avec des larmes infinies,
D'être favorable au terme du reste de leur vie,
Avec leurs compagnons de servitude et enfants tes serviteurs,
Et d'obtenir le lot des sauvés,
Car seule tu as la faculté de vouloir accueillir,
Vierge des suppliants, toi qui es à même convaincue de leur
fournir le salut désiré!

Un bref examen formel d'ordre paléographique et la mise en parallèle des caractères des inscriptions ci-dessus et d'autres, relevés dans différentes parties de l'église, permettent de constater que W. et G. Buckler n'avaient pas tout à fait tort, lorsqu'ils concluaient, s'appuyant sur l'homogénéité apparente des graphies, que l'intégralité du décor appar-

[31] W. et G. Buckler ("Wall-Paintings," 49) auraient-ils lu le prénom Maria, visible alors (1944), ou bien l'ont-ils suggéré? Toujours est-il qu'il manque à peu près cinq lettres.

[32] Il semble que l'inscription se terminait là, bien que la couche picturale soit altérée à cet endroit.

[33] Restitution proposée par Tsopanakis, Ἀρακιώτισσα, 121.

tient à la même période.[34] En effet autant que nous puissions en juger par les graphies et le contenu des inscriptions, la commande de Léon Authentou concerne l'intégralité du décor ou peu s'en faut. Il existe des différences notables dans la graphie des inscriptions provenant de l'abside. Il en va de même pour le style des peintures qui s'y trouvent (Figs. 6–8).

D. Winfield avait déjà remarqué cette différence, lors des travaux de restauration, quand il découvrît les fragments d'une couche plus ancienne.[35] Cette dernière transparaît encore sous les peintures de 1192, sur la plinthe des parois, dans l'angle sud-est du naos (Figs. 9–11). La présence de ces fragments laisse à penser qu'il s'agit soit d'un repentir de la part de l'artiste, soit d'un essai de décoration isolé, entrepris logiquement avant que la couche de 1192 n'ait été appliquée. La seconde hypothèse nous paraît la mieux fondée, eu égard à la moindre qualité de la couleur utilisée sur les fragments du naos.[36]

Cela nous incite à nous interroger sur le fait que, dans le texte des inscriptions dédicatoires, il est seulement fait mention de décoration peinte et nullement de fondation. Ne peut-on en conjecturer que Léon Authentou intervint dans un monument dont il n'était pas le fondateur, κτίτωρ? Quand on sait le peu de modestie avec lequel les fondateurs font habituellement valoir leur titre;[37] Léon Authentou, s'il avait pu y prétendre, aurait-il choisi de l'occulter?

Concernant le problème de la datation de l'édifice, la majorité des chercheurs admettent implicitement la date de 1192.[38] D. Winfield, pour sa part, ignorant le problème de chronologie, se contente de dater les peintures de l'abside du milieu du XIIe siècle.[39] Seuls A. et J. Stylianou ainsi que S. Tomeković avancent une date immédiatement antérieure à 1192.[40] Quoi qu'il en soit, la date de 1192, incontestable, est donc maintenue comme le terminus ante quem pour la construction.

[34] Voir plus haut p. 3.

[35] Winfield, "Final Report," 286.

[36] Notamment un rouge passé, assurément moins précieux que le vermillon utilisé pour les autres peintures: Winfield et Mango, "First Report," 379.

[37] Le cas d'Eumathios Philokalès à Saint-Jean-Chrysostome de Koutsovendis et celui de Nicéphore Ischyrios à Asinou, en témoignent. Le premier, dans deux inscriptions dédicatoires, souligne par un texte semblable son acte de fondation; C. Mango et E. Hawkins, "Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963," *DOP* 18 (1964), 333 sqq. Le second appose également deux inscriptions relatives à la fondation dont la plus importante est mise en images: le *ktitor* offre son église au Christ; M. Sacopoulo, *Asinou en 1160 et sa contribution à l'iconographie* (Bruxelles, 1966), 9–11. Pour les inscriptions dédicatoires à Chypre, de l'époque mésobyzantine à l'époque post-byzantine, voir Stylianou, "Donors," 97–128; et Buckler, "Wall-Paintings," 47–70. On citera encore les exemples très représentatifs des donateurs des Saints-Anargyres (Théodore Lemniotès) et de Saint-Nicolas-Kasnitzès (Nicéphore Kasnitzès) à Kastoria; M. Chatzidakis, *Καστοριά* (Athènes, 1984), 39 sqq., figs. 20–23; ibid., 50, figs. 19, 21; et T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria* (Uppsala, 1979), 85–87; voir aussi S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece,* Tabula Imperii Byzantini 5 (Vienne, 1992). Concernant le "mécénat" en général, on lira A. Cutler, "Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage," *JÖB* 31.2 (1981) passim, notamment 761.

[38] A. Papageorgiou, "L'architecture de la période byzantine à Chypre," *XXXIIe CorsiRav* (1985), 332; A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes," *DOP* 16 (1962), 284; et R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons* (Londres, 1985), 174, etc.

[39] Winfield, "Final Report," 286; et idem, *Panaghia tou Arakos Lagoudera, a Guide* (Nicosie, s.a.), 23 sq.

[40] A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art* (Londres, 1985), 158; et S. Tomeković, "Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiant," *BNJ* 23 (1981), 84.

Un autre point qu'il nous paraît intéressant d'examiner est le patronyme du donateur. Il apparaît de façon différente sur chacune des inscriptions: κυροῦ Λέοντος τοῦ Αὐθέντος ou Αὐθέντου dans l'inscription du Kéramidion; et Λέων . . . ὁ τοῦ Αὐθέντος dans celle de l'icône murale de la Vierge Arakiotissa. D'emblée on remarque cette volonté du donateur, de faire valoir que son patronyme lui vient en quelque sorte de son père (πατρόθεν), ce qui confinerait au pléonasme. Or, dans les sources diplomatiques, αὐθέντης est un terme habituel de déférence employé par les fonctionnaires pour désigner leurs supérieurs.[41]

On pourrait donc admettre qu'Authentos est un patronyme qui reprend ce terme officiel bien que celui-ci n'ait été d'usage que pour une désignation tombée en désuétude à la fin du XIIe siècle. En tout état de cause, nous avons ici la formulation traditionnelle d'une signature (prénom + article + patronyme), comme il convenait au XIIe siècle pour tout membre d'une famille de la classe dirigeante.[42] Plaide aussi en ce sens le fait que Léon n'est désigné dans les deux inscriptions par aucun titre, sinon par le terme de déférence quir, κυροῦ,[43] ce qui indique malgré tout son statut de notable dans une époque trouble et incertaine pour les grecs de l'île.

L'on comprend mieux alors l'emploi de l'adverbe πατρόθεν (comme une reconnaissance double envers son père) et cette séquence (vers 7–10) de l'invocation, dans laquelle il est demandé, en des termes fort pathétiques, que lui et sa famille jouissent de félicité pour le restant de leurs jours et qu'ils soient, après la mort, parmi les élus.[44]

En fait la conquête de Chypre par Richard-Coeur-de-Lyon, en mai 1191, mit fin à la souveraineté byzantine et en mai 1192, Guy de Lusignan entre en possession de l'île dont il devient le seigneur (1192–94).[45] Il y établit aussitôt un état féodal et asservit la population grecque.[46] Toutefois, si les familles de haut rang perdirent, elles aussi, notoriété et droits, elles n'avaient pas été totalement dépossédées pour autant.[47] Certaines d'entre elles recouvrèrent, peu à peu, leur ancienne position, ainsi qu'en témoignent des documents tardifs.[48]

[41] Par exemple, un acte de 1118 qui est instrumenté en Crète: le catépan de cette île, Jean Elladikos, appelle son supérieur, le méga-dux Eumathios Philokalès, son αὐθέντης (voir MM 6: 95–96). Pour d'autres exemples voir ibid., I, 125–26, II, 569, III, 377–84; Pseudo-Kodinos, *Traité des offices,* éd. J. Verpeau (Paris, 1966), 149, nº 2, 150, 344, nº 3; on verra également l'article de N. Oikonomides, Οἱ αὐθένται τῶν Κρητικῶν τὸ 1118, *Πεπραγμένα τοῦ 4ου Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (Athènes, 1981), 308–17.

[42] Voir à ce sujet J.-C. Cheynet, "Du prénom au patronyme: les étrangers à Byzance (Xe–XIIe siècles)," *Studies in Byzantine Sigillography,* éd. N. Oikonomides (Washington, D.C., 1987), 57–66.

[43] Voir plus haut p. 4.

[44] En effet, l'invocation courante dans les inscriptions dédicatoires consiste à demander de figurer parmi les élus le jour du Jugement; Stylianou, "Donors," 97–128; et Buckler, "Wall-Paintings," 47–70.

[45] D'après les monnaies qu'il mit en circulation et bien que roi de Jérusalem, Guy de Lusignan ne fut jamais roi de Chypre; G. Hill, *A History of Cyprus* (Cambridge, 1948–49), I, 319–21; II, 41 note 2 et 38 sq.; J. Hackett, *A History of the Orthodox Church of Cyprus* (New York, 1967), 59 sq. Voir en particulier J. Richard, Ἡ σύσταση καὶ οἱ βάσεις τοῦ μεσαιωνικοῦ βασιλείου (1192–1205), *Ἱστορία τῆς Κύπρου,* éd. Th. Papadopoullos (Nicosie, 1995), IV, 1–19.

[46] D'autres ethnies minoritaires figurent parmi la population de l'île à ce moment là, dont les Syriens notamment, recouvrant les membres de toutes les communautés chrétiennes de rite oriental (J. Richard, "Le peuplement latin et syrien en Chypre au XIIe siècle," *ByzF* 8 [1979], 157–73, surtout 166 sq.).

[47] Hill, *Cyprus,* II, 7 sq.; et J. Richard, "Le droit et les institutions franques dans le royaume de Chypre," *Croisés, missionnaires et voyageurs,* Variorum Reprints (Londres, 1983), IX, 3–20, surtout 6.

[48] Parmi les familles nobles sous les Lusignans figurent des familles byzantines dont quelques unes au moins étaient des anciennes maisons nobles locales qui avaient survécu; L. de Mas-Latrie, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne de la maison de Lusignan* (Paris, 1852), I, 135 sq.; et Hill, *Cyprus,* II, 8 note 1. W. H. Rudt de Collenberg, Δομὴ καὶ προέλευση τῆς τάξεως τῶν εὐγενῶν, *Ἱστορία* (op. cit. note 45), IV, 785–841.

Bien qu'aucune information concernant "la maison Authentès" ne nous soit parvenue, il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une de ces familles "archontales sans titre et sans blason . . . , qui gardèrent au sein d'une population hostile à l'occupant leur rang et leur prérogatives d'antan"[49] dont, par conséquent, la prospérité aurait survécu à la conquête. Dans cette occurrence, il nous paraît loisible de nous interroger sur la fonction de l'église d'Arakiotissa à ce moment là: fut-elle un oratoire privé appartenant à la famille Authentès? Mais dans ce cas, pourquoi les inscriptions ne font mention de Léon Authentou que comme donateur des peintures murales seules? N'est-ce-pas parce que l'église était destinée à devenir le katholikon d'un monastère dont une aile subsiste encore?

Il faut également ajouter à ces inscriptions un graffito presqu'effacé qui pose un problème dans la lecture de l'édifice: celui de l'identification du peintre de 1192. L'inscription se trouve sur la partie inférieure de la scène du Baptême sur les eaux du Jourdain! Nous la transcrivons ainsi (Fig. 12):

. . . ⟦ἀν⟧η⟦σ⟧[τορήθη] . . . /⟦δ⟧ούλου (τοῦ Θεοῦ) [Θεο]⟦δ⟧⌈ώ⌉⟦ρου⟧ [μο]ναχ(ο⟦ῦ⟧) καὶ . . . /
[. . . . . .o. . . . .]

. . . ἀνηστορήθη. . . . . .τοῦ δούλου τού Θεοῦ (Θεοδώρου) μοναχοῦ καὶ . . . [50]
. . . fut historié. . . . .du serviteur de Dieu Théodore(?), moine et . . .

D. Winfield, suivi par A. Wharton, y voit la signature de l'auteur des peintures de 1192:[51] Théodore. Ils vont même plus loin et associent le dénommé Théodore à Théodore Apsevdès, le signataire de peintures de 1183 de l'Enkleistra de Néophyte le Reclus. Pour en avoir le coeur net, étant donné que l'inscription en l'état ne permet de lire, ou de restituer, de façon convaincante ni le nom de Théodore, ni son qualificatif de peintre (ἱστοριογράφος), nous avons comparé la graphie de ce texte à celle des inscriptions des peintures du naos ainsi qu'à la signature et aux inscriptions peintes de Théodore Apsevdès de l'Enkleistra (Figs. 12–15, 48, 50, 62, 65).

Il ressort que ce qui reste de l'inscription de Théodore présente de fortes analogies de graphie avec les inscriptions du naos, en particulier dans le cas de καί, du lambda dont la jambe gauche s'amorce assez bas, du dessin de l'alpha minuscule et encore des bras de l'upsilon marqués aux extrémités d'un trait. C'est toutefois moins évident pour la graphie de Théodore Apsevdès dont le style est plus calligraphié et fleuri: par exemple les traverses du khi se croisent très haut (Fig. 15), à l'inverse de ceux de Lagoudéra qui se croisent au milieu de la lettre (Figs. 5, 12); les boucles terminales du khi de Théodore

[49] Richard, "Culture franque," 412. La qualité stylistique, les analyses chromatiques ont démontré l'emploi de matériaux précieux, probablement l'or et l'argent, pour l'icône murale de la Panagia Arakiotissa, et surtout le vermillon dont l'abondance "implique la richesse du donateur": Winfield et Mango, "First Report," 379; et Winfield, "Final Report," 286.

[50] Suivant en cela A. Wharton-Epstein (*Art of Empire* [Londres, 1988], 87), qui reprend la traduction de la lecture effectuée par D. Winfield (*A Guide,* 16 sq.) lors de travaux de restauration. L'inscription peut être restituée comme suit: "Souviens-toi ô Seigneur de ton serviteur, Théodore, moine et peintre itinérant de ce sanctuaire." Nous n'avons pu vérifier cette lecture.

[51] Winfield, *A Guide,* 24; et Wharton-Epstein, *Art of Empire,* 87. A noter que l'attribution des peintures de 1192 de Lagoudéra à Théodore Apsevdès n'est pas une nouveauté, elle fut inaugurée par A. Papageorgiou, Εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος, *Κυπρ.Σπουδ.* 32 (1958), 54 sq.; L. Hadermann-Misguich, "La peinture monumentale du XIIe siècle à Chypre," *XXXIIe CorsiRav* (1985), 343 note 17; et est défendue plus récemment par M. Panagiotidi, "The Question of the Role of the Donor and the Painter: A Rudimentary Approach," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 17 (1993–94), 146–48.

Apsevdès sont aussi plus franches et ornées; de même la jambe gauche de son delta s'amorce assez haut, formant ainsi un triangle isocèle, et diffère sensiblement de celle du delta ou lambda de l'artiste de 1192 de la Panagia Arakiotissa (Figs. 15, 5).

Si Théodore Apsevdès fut réellement l'auteur des peintures de 1192 de Lagoudéra, comment expliquer la dissemblance des graphies? Par un changement de style d'écriture survenu avec l'âge? Hypothèse séduisante certes, mais trop incertaine à ce stade pour qu'il soit possible de trancher; et cela d'autant plus que la formule de l'inscription, comme son emplacement "irrégulier," constituent un argument rédhibitoire.[52]

L'ARCHITECTURE

L'église de la Panagia Arakiotissa se présente à l'extérieur comme une salle longitudinale longue de 9,60 m hors oeuvre, sur laquelle se greffe une abside orientale semicirculaire en saillie de 2,40 m (Pl. 1, Fig. 16).

A l'intérieur, l'espace est subdivisé en trois travées inégales, dont celle du milieu, fortement surélevée, est surmontée d'une coupole sur pendentifs (Pls. 1–4, Figs. 18–20 et 22, 35). Celle-ci forme le centre d'une croix "embryonnaire,"[53] dont les bras formés par les arcs latéraux aveugles de la travée ne sont lisibles à l'extérieur que par une lunette surhaussant les murs gouttereaux (Pl. 1, Fig. 16).[54] Il s'agit ainsi d'une variante du plan en croix inscrite dans un carré, et d'un édifice tout-à-fait conforme au type *Kuppelhalle* qui est adopté à Chypre pour les édifices de petites dimensions depuis la fin du XIe siècle.[55] Il est à noter que l'emploi du tracé brisé pour les arcs et voûtes de grande portée

[52]La mention de "peintre itinérant" nous étonne comme l'omission du patronyme, bien qu'on puisse admettre que lorsque Théodore Apsevdès travaillait à l'Enkleistra il n'avait pas encore été ordonné moine. J'ai du mal à comprendre également pourquoi la signature a été peinte de façon informelle à l'intérieur d'une composition et non pas à l'instar de celle de l'ermitage de Néophyte, où elle est apposée discrètement à un emplacement aniconique; voir C. Mango et E. J. W. Hawkins, "The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings," *DOP* 20 (1966), 182 sq., figs. 100–102.

[53]Cf. A. Megaw, "Byzantine Architecture and Decoration of Cyprus: Metropolitan or Provincial?" *DOP* 28 (1974), 83, 87. R. Krautheimer (*Early Christian and Byzantine Architecture* [Kingsport, 1981], 355 sq.) parle de "atrophied Greek-cross plan."

[54]Hormis le monument étudié, la majorité des églises qui relèvent de cette typologie présentent une superstructure cruciforme; Megaw, "Byzantine Architecture," 83 note 116; Megaw et Hawkins, "Perachorio," 281; Papageorgiou, Βυζαντινὴ τέχνη, 34 note 6; idem, "Architecture byzantine," 331; idem, "Constantinopolitan Influence on the Middle Byzantine Architecture of Cyprus," *JÖB* 32, 11.4 (1981), 472. Pour une description détaillée des édifices en croix inscrites, on consultera notamment J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie,* Institut d'Archéologie de Beyrouth 62 (Paris, 1947), 102; et C. Mango, *Architecture byzantine* (Paris, 1981), 178.

[55]Cf. A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus: Its Mosaics and Frescoes,* DOS 14 (Washington, D.C., 1977), 17 note 71. Le plus ancien exemple connu d'église de type Kuppelhalle à Chypre est le parecclèsion de Hagia Trias/Sainte-Trinité au monastère Saint-Jean-Chrysostome de Koutsovendis, daté de 1092. C'est d'ailleurs le dernier type d'édifices qui marque l'influence de l'architecture byzantine à Chypre (cf. Papageorgiou, "Constantinopolitan Influence," 472). Cependant des exemples d'églises de type Kuppelhalle apparaissent à Byzance dès la fin du VIIe ou le début du IXe siècle et, beaucoup plus tôt (Ve siècle), en Arménie et en Géorgie où ils abondent; lire sur la question Krautheimer, *Architecture,* 335–56; G. Sotiriou, *Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ ἀρχαιολογία,* Α' Χριστιανικὰ κοιμητήρια, ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ (Athènes, 1942), 433; G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine* (Londres, 1974), 55–92; N. Mavrodinov, "L'apparition et l'évolution de l'église cruciforme dans l'architecture byzantine," *Actes du XVe CEB* (Athènes, 1980), II, 243–52; S. Der Nersessian, *L'art arménien* (Neuchatel, 1977), 33, 36; M. Ćanak-Medić, "Une variante des églises cruciformes à nef unique dans l'architecture médiévale serbe," *JÖB* 32.4 (1982), 501–7, 6 figs.; V. Korać, "Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des IXe et XIIe siècles," *Zograf* 8 (1977), 10–14 (en slave); et N. Ha tian, "Les

apparaît ici pour la première fois dans un édifice chypriote daté: 1192 en constitue *le terminus a quo*.[56]

A l'ouest, une voûte en berceau longitudinal légèrement brisé prend appui sur des arcs latéraux qui présentent la même profondeur, mais qui sont moins élevés que ceux de la travée centrale (Pls. 2, 3). A l'est, une autre travée barlongue est couverte à la même hauteur d'une voûte en berceau elle aussi légèrement brisée. Elle forme la travée de choeur de l'abside demi-circulaire, et porte la profondeur de celle-ci de 2,25 m dans oeuvre à 4 m (Pl. 1). De part et d'autre de l'ensemble, deux arcades aveugles, de hauteur moindre que celles de la travée occidentale, s'ouvrent à l'est sur des niches demi circulaires (Pls. 2, 3, 5, Figs. 19, 20): au sud elle se situe au niveau du sol; celle du nord est flanquée d'un petit renfoncement rectangulaire percé dans le mur de fond de l'arcade (Fig. 22).

Les murs, d'une épaisseur d'un mètre environ, sont principalement bâtis en moellons de gabbros mêlés d'une quantité moindre de tuf. En revanche, on a utilisé la brique pour les voussures des fenêtres et des portes (Figs. 16, 17), comme aussi, on le suppose, pour les arcs et les voûtes.[57]

Le sol est recouvert de grandes dalles de gypse (Figs. 7, 8, 18), ou marmara (marbre chypriote) selon un usage local courant depuis l'époque paléochrétienne.[58] Toutefois, on ne saurait dire avec certitude s'il s'agit du dallage d'origine, bien qu'il soit à un niveau inférieur à celui du portique (Pl. 1).

Tel qu'il est actuellement, le parement extérieur des murs apparaît sobre, voire austère (Fig. 16), à l'instar de la plupart des églises à nef unique.[59] Ce constat vaut probablement pour l'état originel car il ne semble pas qu'on y ait appliqué de crépi coloré comme ce fut le cas à Asinou.[60]

L'édifice est pourvu de deux portes d'entrée situées l'une au nord et l'autre au sud, respectivement dans la travée centrale et occidentale. Elles sont surmontées d'un linteau de bois, pénétrant dans les piédroits, puis d'un tympan dont la voussure est dressée en alternance de briques et de pierres. Cela est parfaitement lisible sur le tympan sud du bâtiment qui est dépourvu de fresques (Fig. 17). La porte nord mesure 2,25 m de hauteur et 1,20 m de large. Celle au sud: 2,40 m sur 0,70 m. Enfin, il convient de noter qu'une troisième porte pouvait se trouver à l'ouest, à l'exemple d'autres édifices chypriotes du XIIe siècle, tels que les églises d'Asinou, d'Amaskou et de Pérakhorio.[61]

Le centre de l'hémicycle absidal est percé de trois fenêtres en plein-cintre, equidis-

---

églises à nef unique avec abside saillante dans l'Arménie paléochrétienne," *Armenian Studies in Memoriam Haïg Berberian* (Lisbonne, 1986), 307–22.

[56] Megaw et Hawkins, "Perachorio," 284.

[57] Cf. Winfield, *A Guide*, 6.

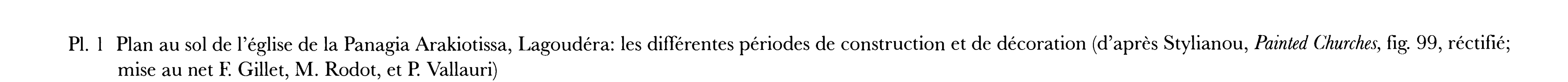
[58] Voir, par exemple, J. du Plat Taylor et A. H. S. Megaw, "Excavations at Ayios Philon, the Ancient Carpasia, Part II," *RDAC* (1981), 212; et A. Pralong, "La basilique de l'acropole d'Amathonte et la fin de l'antiquité," "*Sweet Land of Cyprus*" (op. cit. note 2), 429.

[59] Cf. Papageorgiou, "Architecture byzantine," 332.

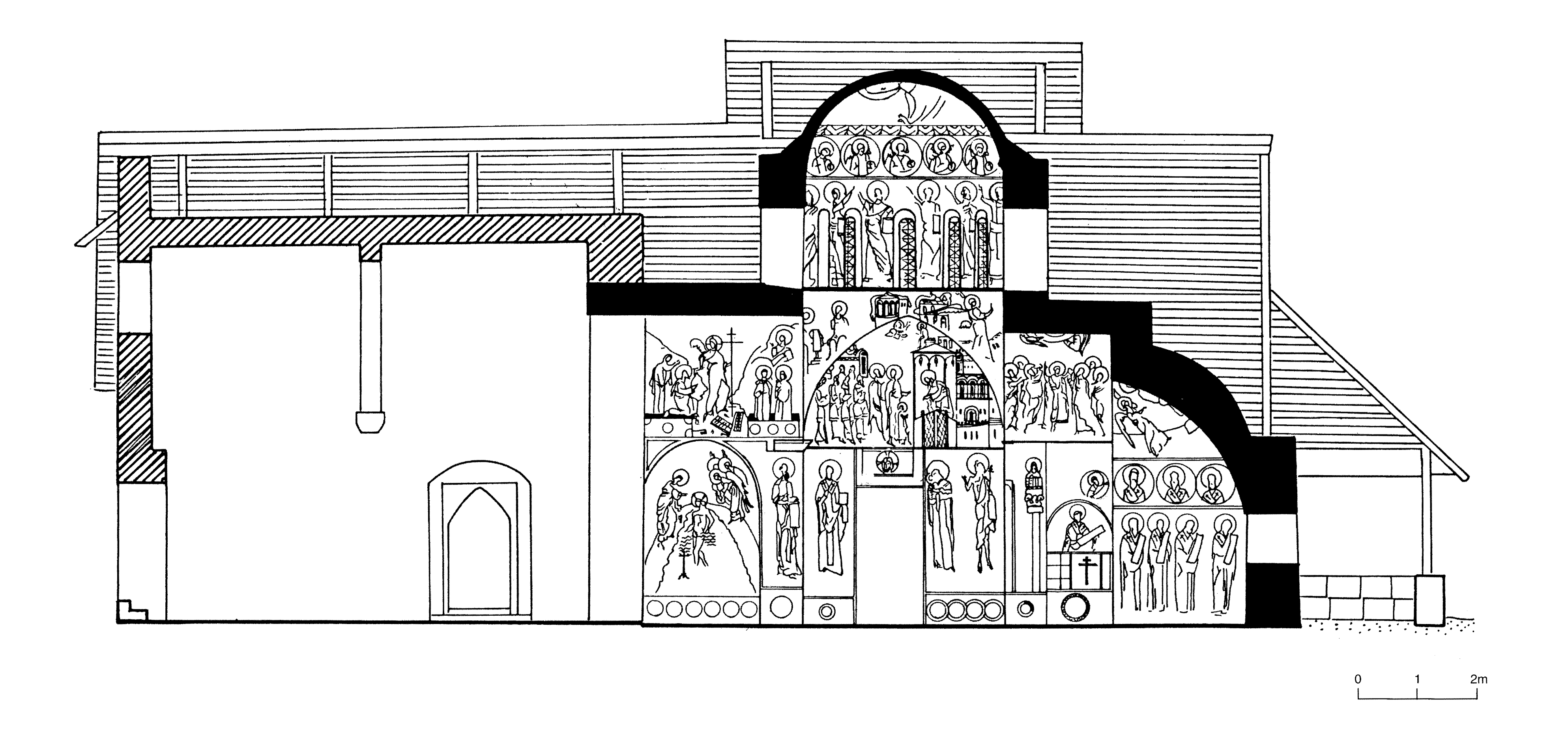
[60] Sur le parement extérieur de l'église en question, l'on a trouvé trace d'un crépi coloré avec un décor peint de revêtement de marbre: ibid., 333.

[61] Voir Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II: VI.A, pl. 1; IV.A, pl. 1; et S. Boyd, "The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings," *DOP* 28 (1974), fig. 4, pl. II.





Pl. 1 Plan au sol de l'église de la Panagia Arakiotissa, Lagoudéra: les différentes périodes de construction et de décoration (d'après Stylianou, *Painted Churches*, fig. 99, réctifié; mise au net F. Gillet, M. Rodot, et P. Vallauri)

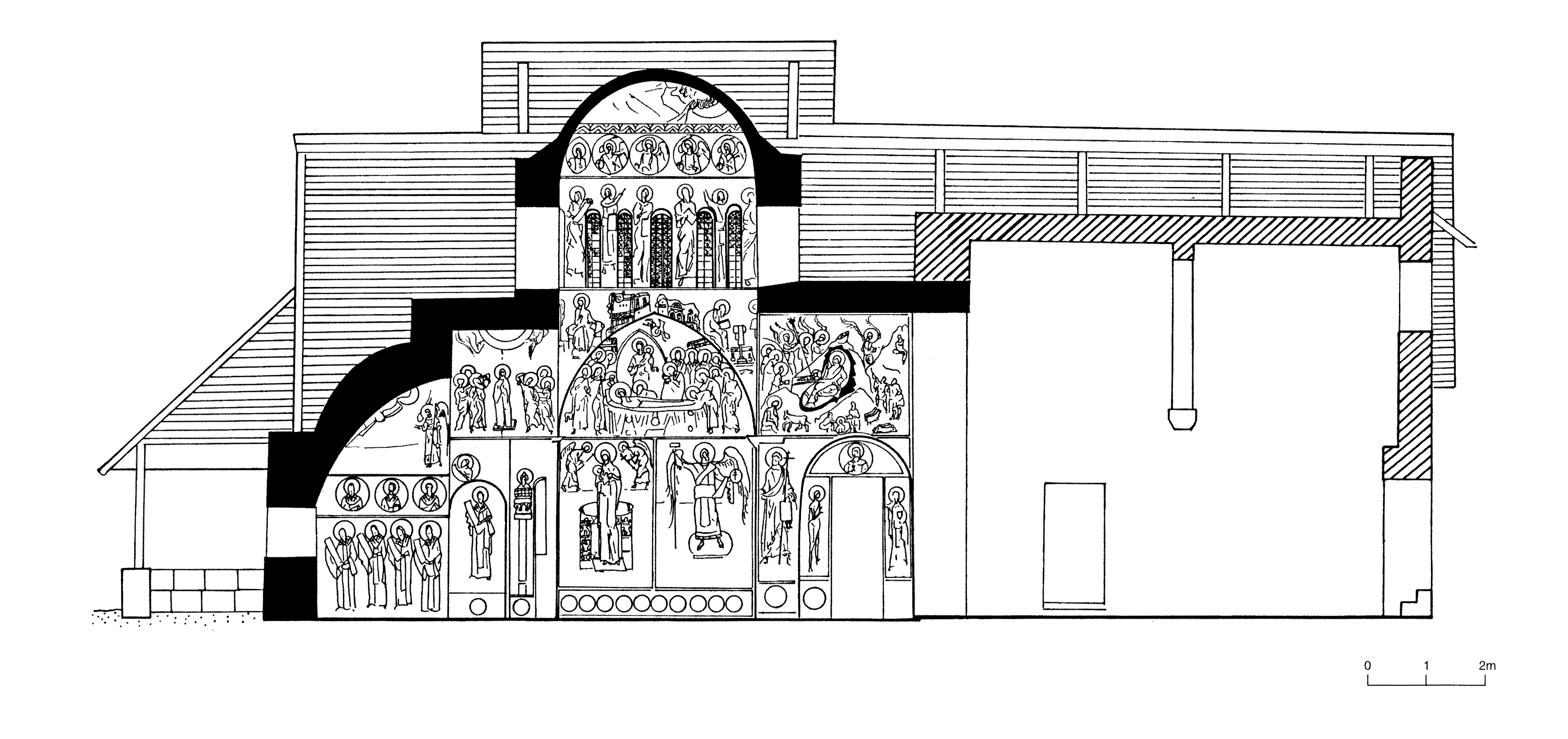


- LA PANAGIA ARAKIOTISSA, LAGOUDERA, CHYPRE - Coupe AA -

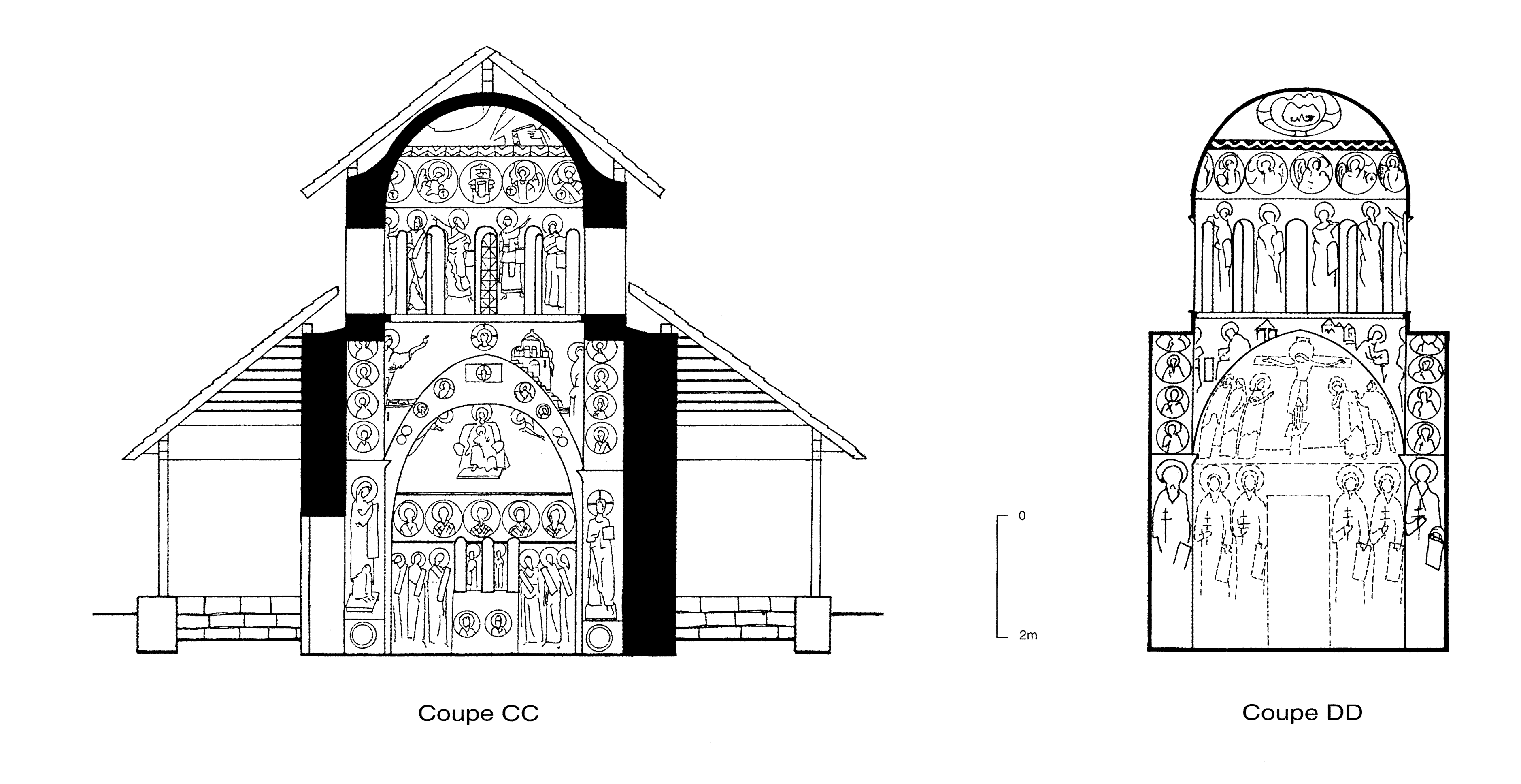
avant 1192

XVIIIe siècle

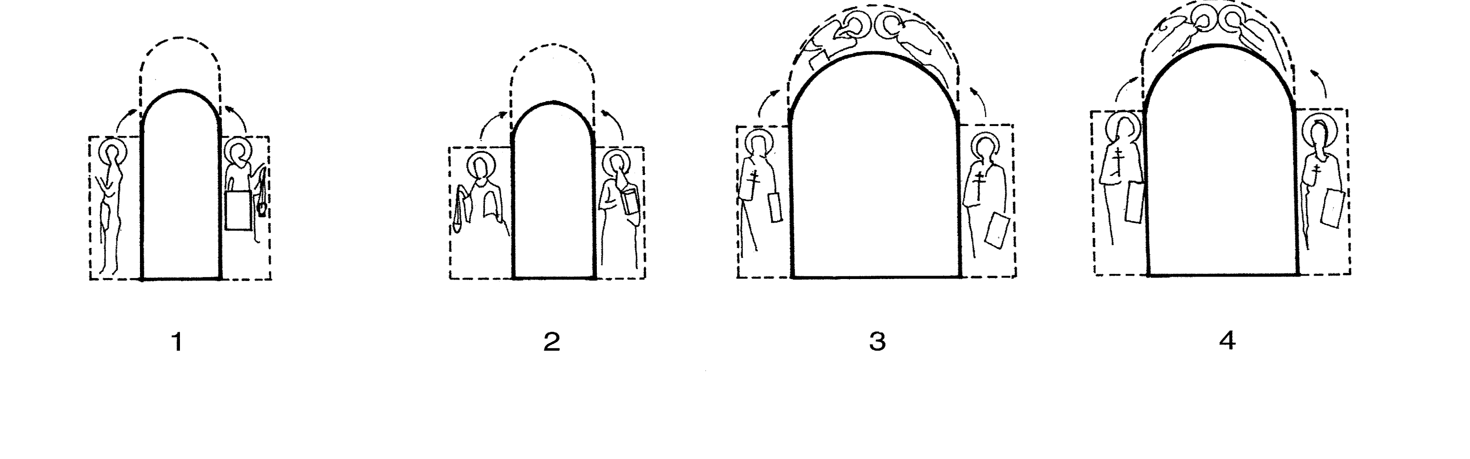
Pl. 2 Coupe longitudinale nord AA (mise au net M. Rodot et P. Vallauri)



Pl. 3 Coupe longitudinale sud BB (mise au net M. Rodot et P. Vallauri)



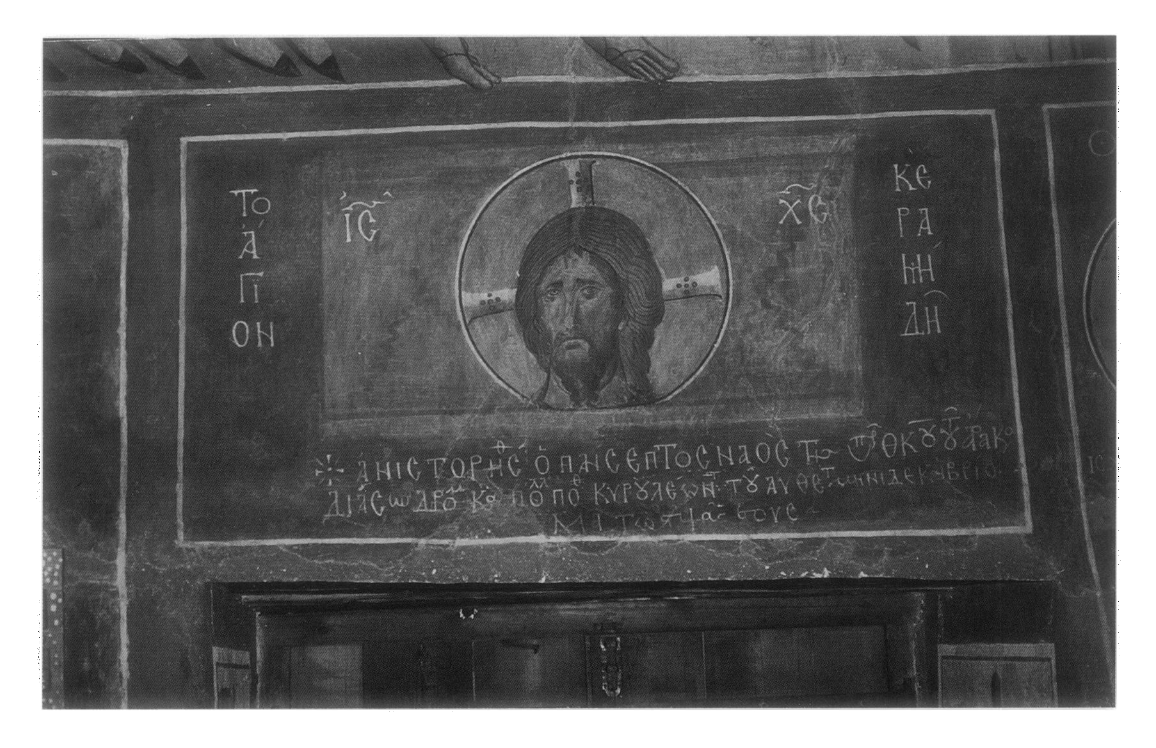
Pl. 4 Coupes transversales est CC et ouest DD (mise au net M. Rodot et P. Vallauri)



Pl. 5 Projection des arcs latéraux (d'après Stylianou, *Painted Churches,* fig. 102, rectifié; mise au net M. Rodot et P. Vallauri)



1 Vue extérieure nord-est de l'église de la Panagia Arakou (photographie: Dumbarton Oaks)



2 Tympan de la porte nord du naos: le Kéramidion



3 Paroi sud-est du naos, côté est: l'icône murale de la Panagia Arakiotissa



4 Détail, icône murale de la Panagia Arakiotissa, colonne gauche de l'inscription dédicatoire

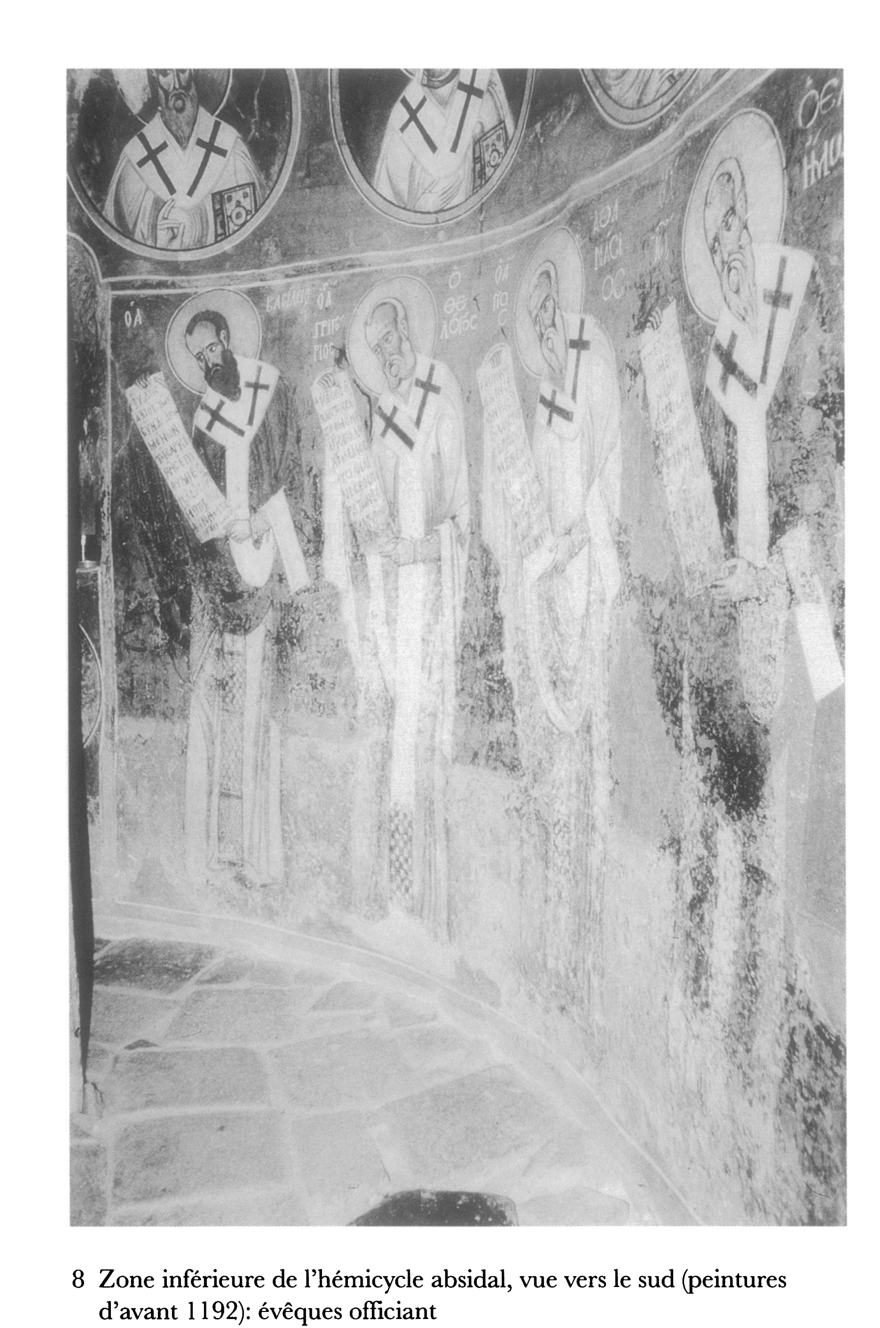


5 Détail, icône murale de la Panagia Arakiotissa, colonne droite de l'inscription dédicatoire

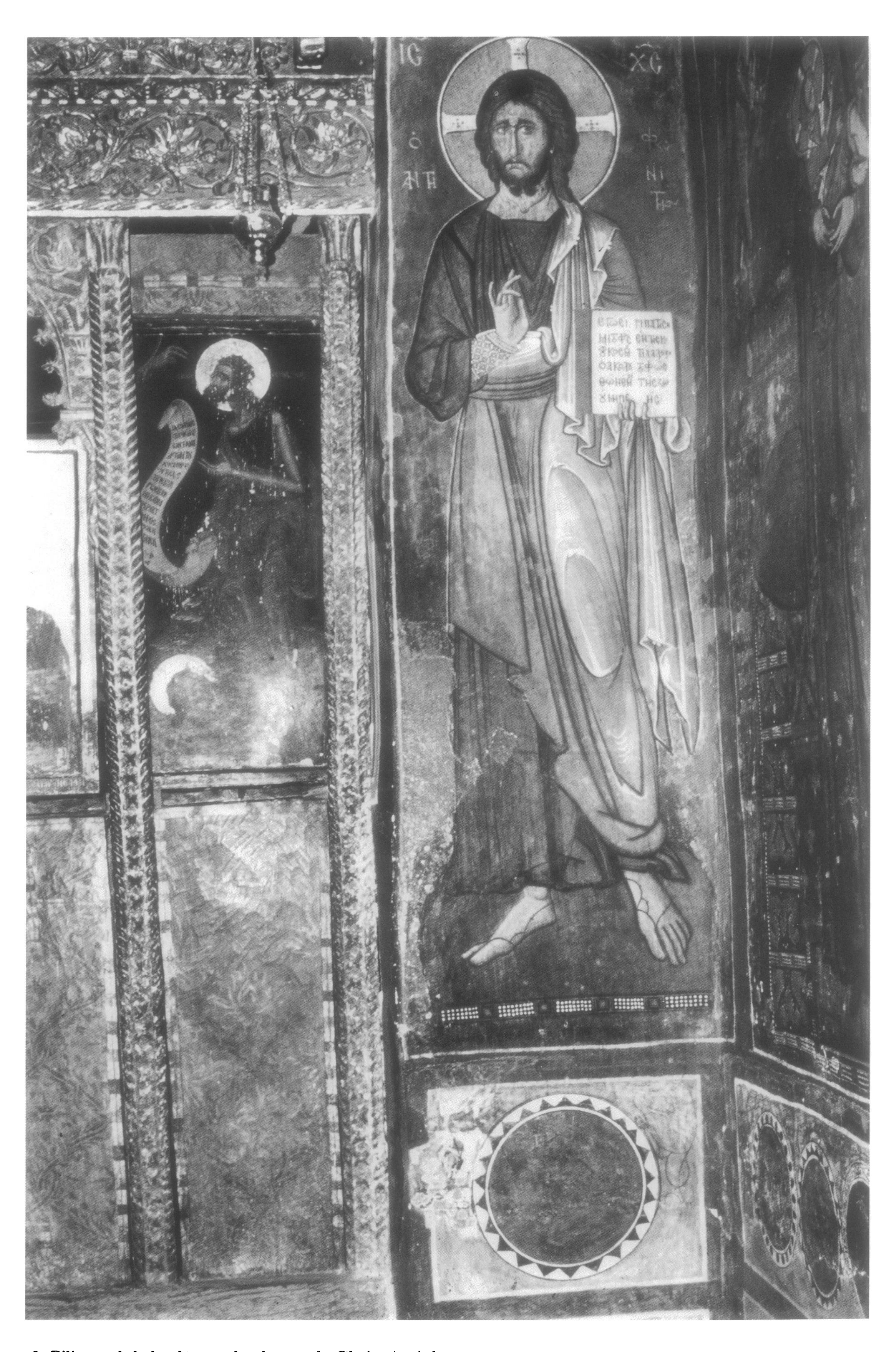


6 Conque de l'abside: la Vierge trônant flanquée par les archanges et le registre médian avec portraits d'évêques locaux en médaillon (peintures d'avant 1192) (photographie: Dumbarton Oaks)

7 Zone inférieure de l'hémicycle absidal, vue vers le nord (peintures d'avant 1192): évêques officiant

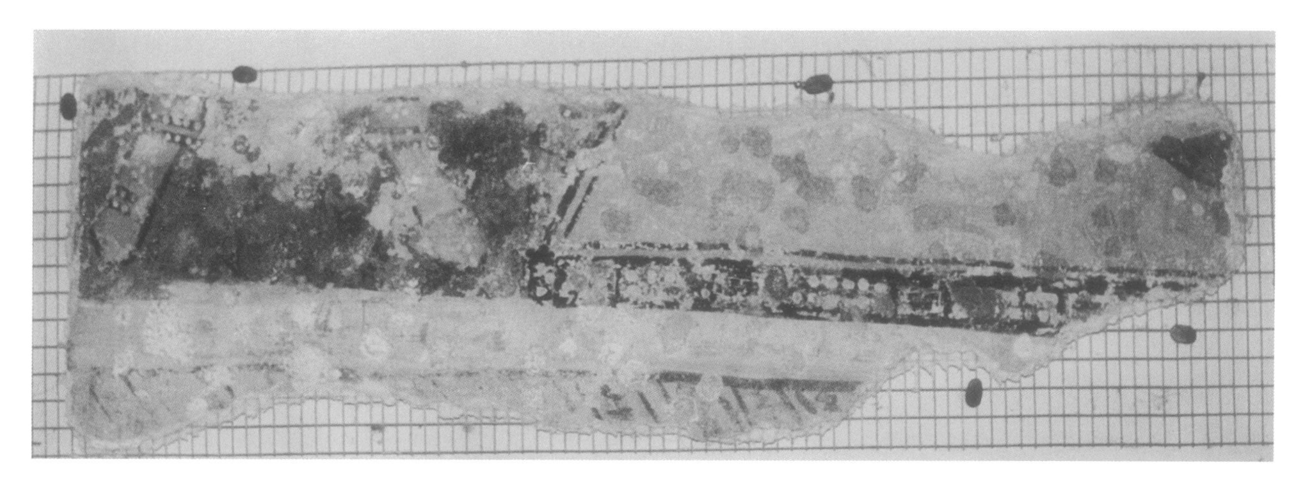


8 Zone inférieure de l'hémicycle absidal, vue vers le sud (peintures d'avant 1192): évêques officiant



9 Pilier sud de la clôture du choeur: le Christ Antiphonètès

10 Pilier sud de la clôture du choeur: vestiges de l'icône murale du Christ d'avant 1192 (voir Fig. 9)



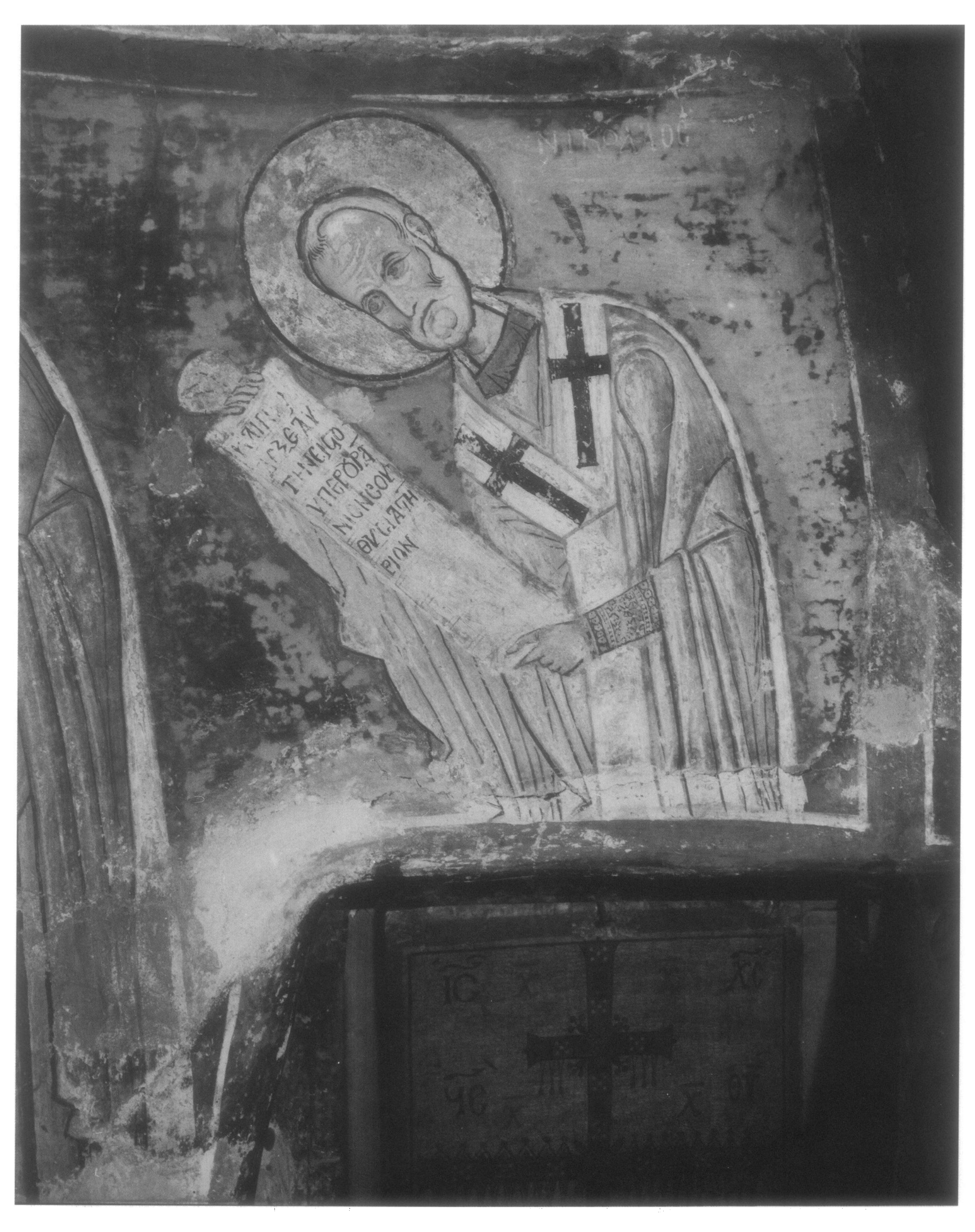
11 Arcade aveugle sud-est du naos: vestiges de la Vierge flanquée par les archanges peinture d'avant 1192



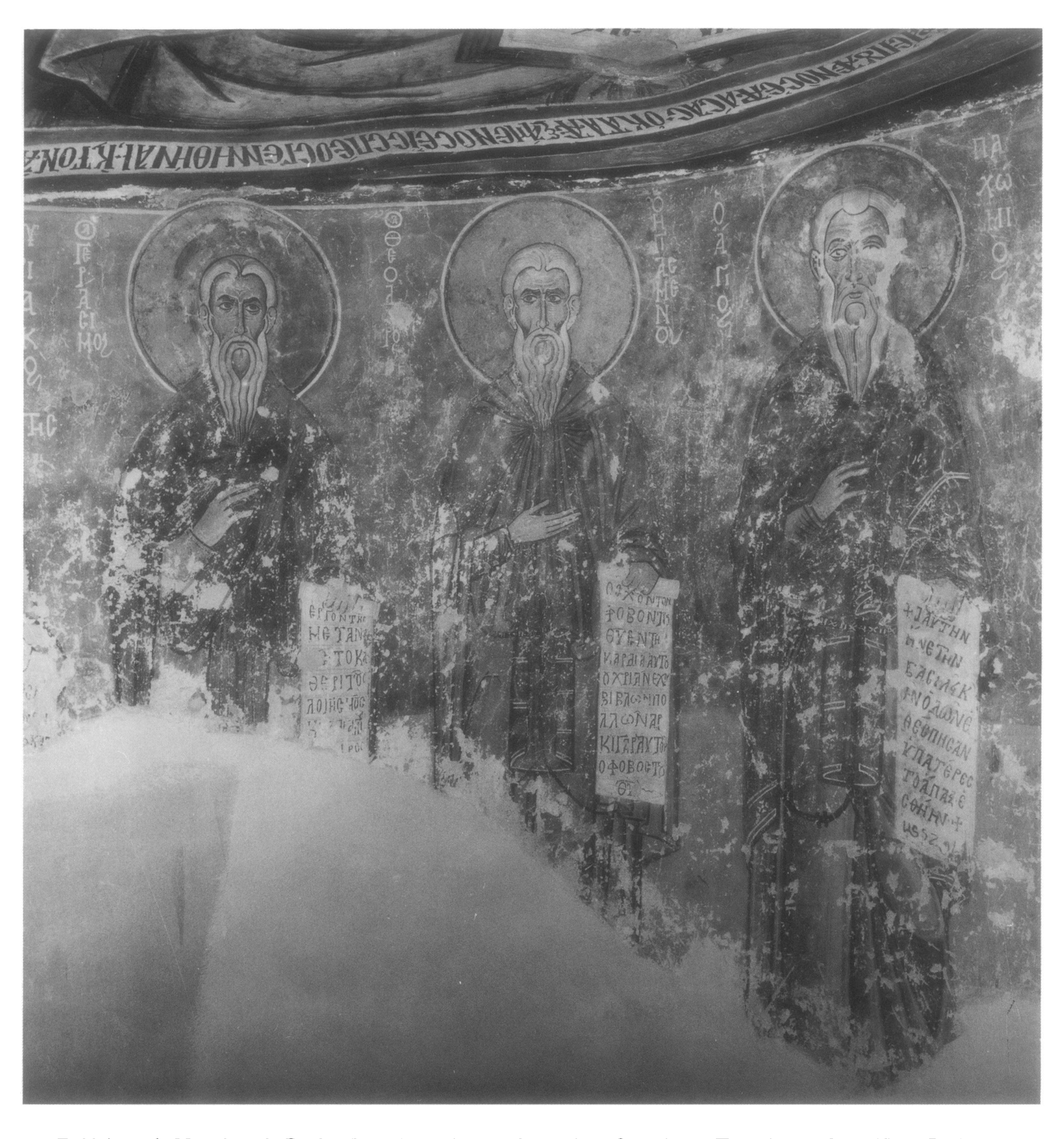
12 Détail, l'inscription de Théodore, partie inférieure de la scène du Baptême (voir Fig. 67)



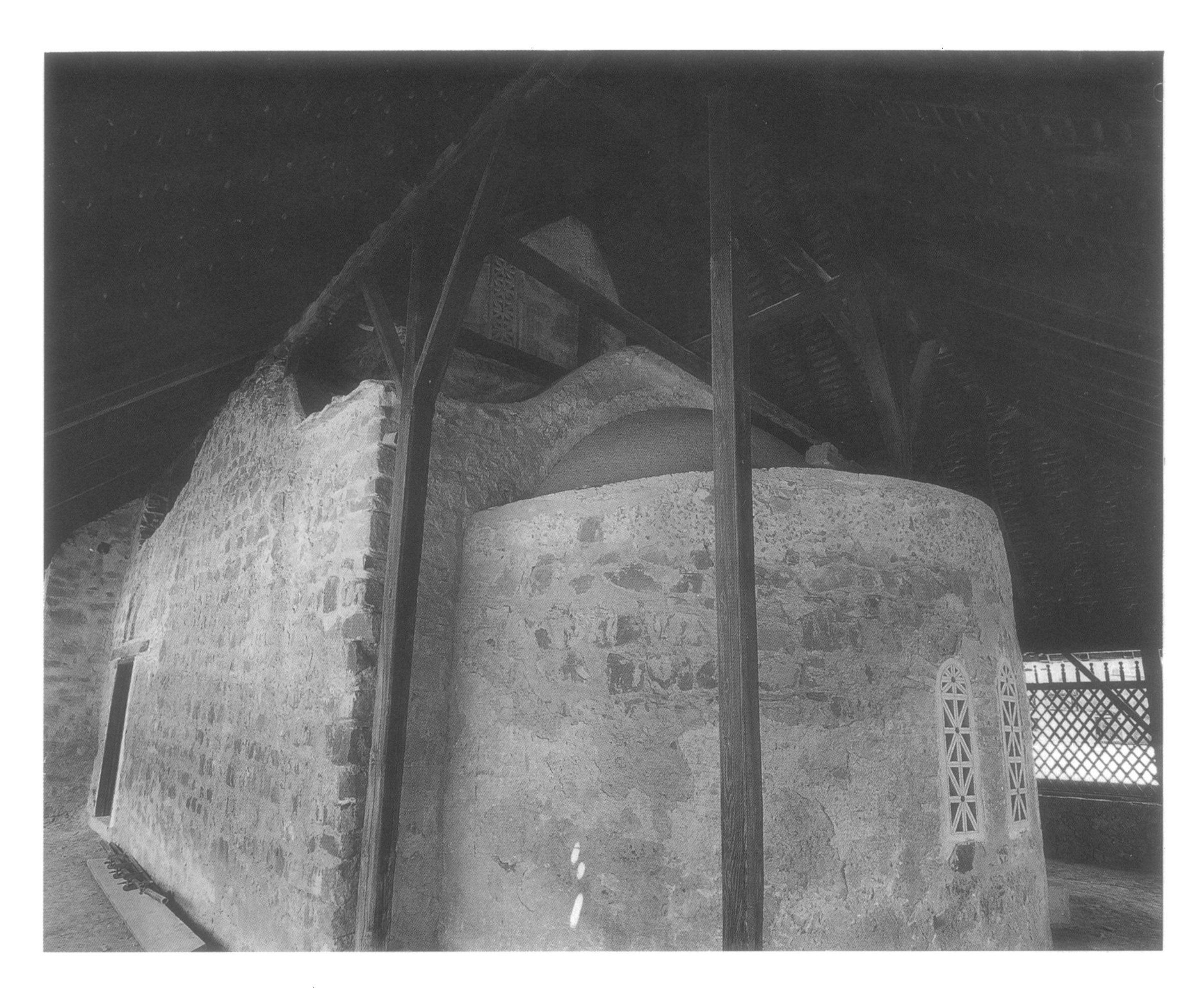
13 Enkleistra de Néophyte le Reclus (cellule): l'inscription de Théodore Apsevdès, auteur de peintures de 1183



14 Enkleistra de Néophyte le Reclus (bèma) paroi sud-est: Nicolas officiant (peinture de 1183) (photographie: Dumbarton Oaks)



15 Enkleistra de Néophyte le Reclus (bèma) paroi ouest: les moines Gerasimos, Théodore le Sanctifié et Pachôme (peintures de 1183) (photographie: Dumbarton Oaks)



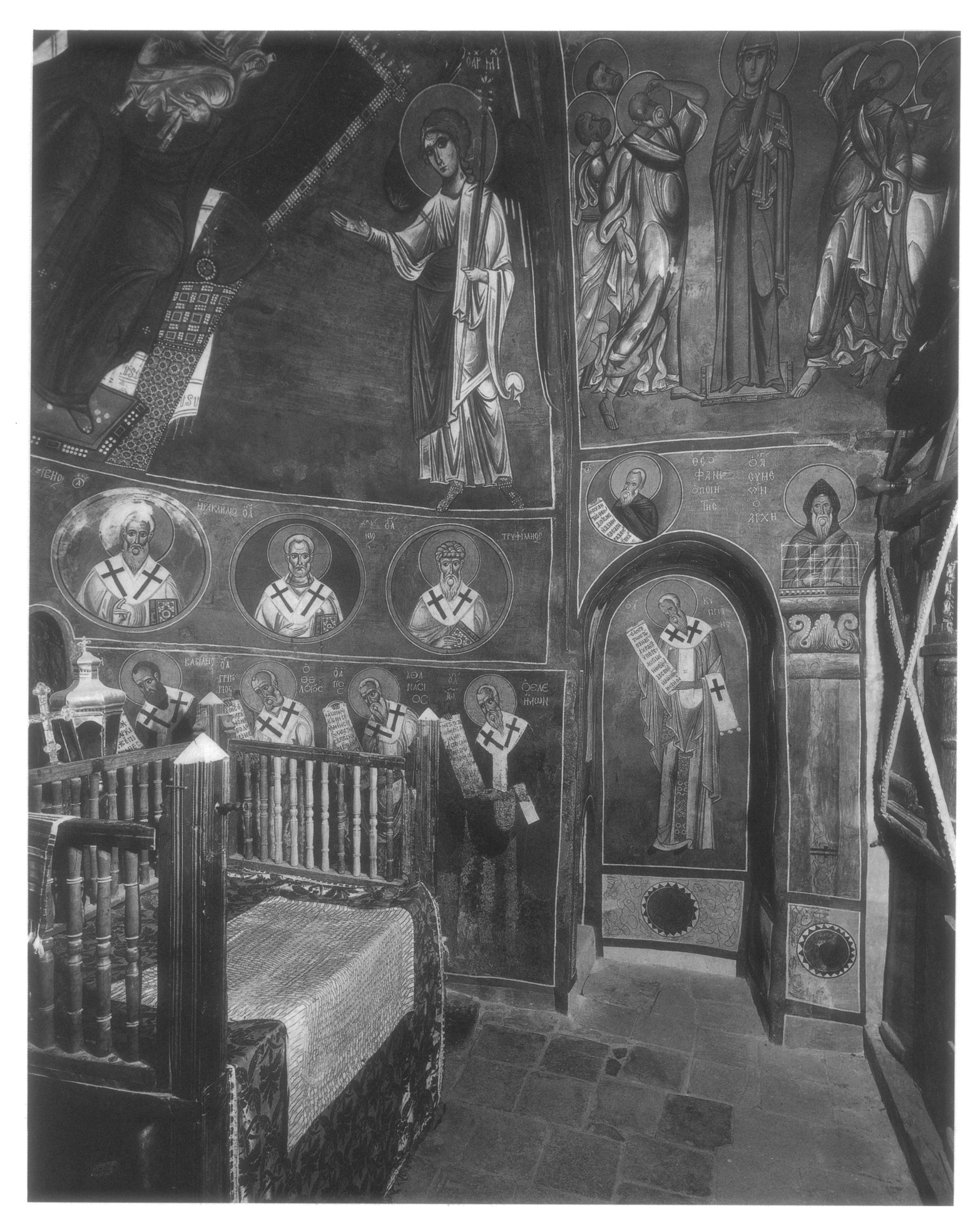
16 Vue extérieure sud-est de l'église de la Panagia Arakiotissa (photographie: Dumbarton Oaks)



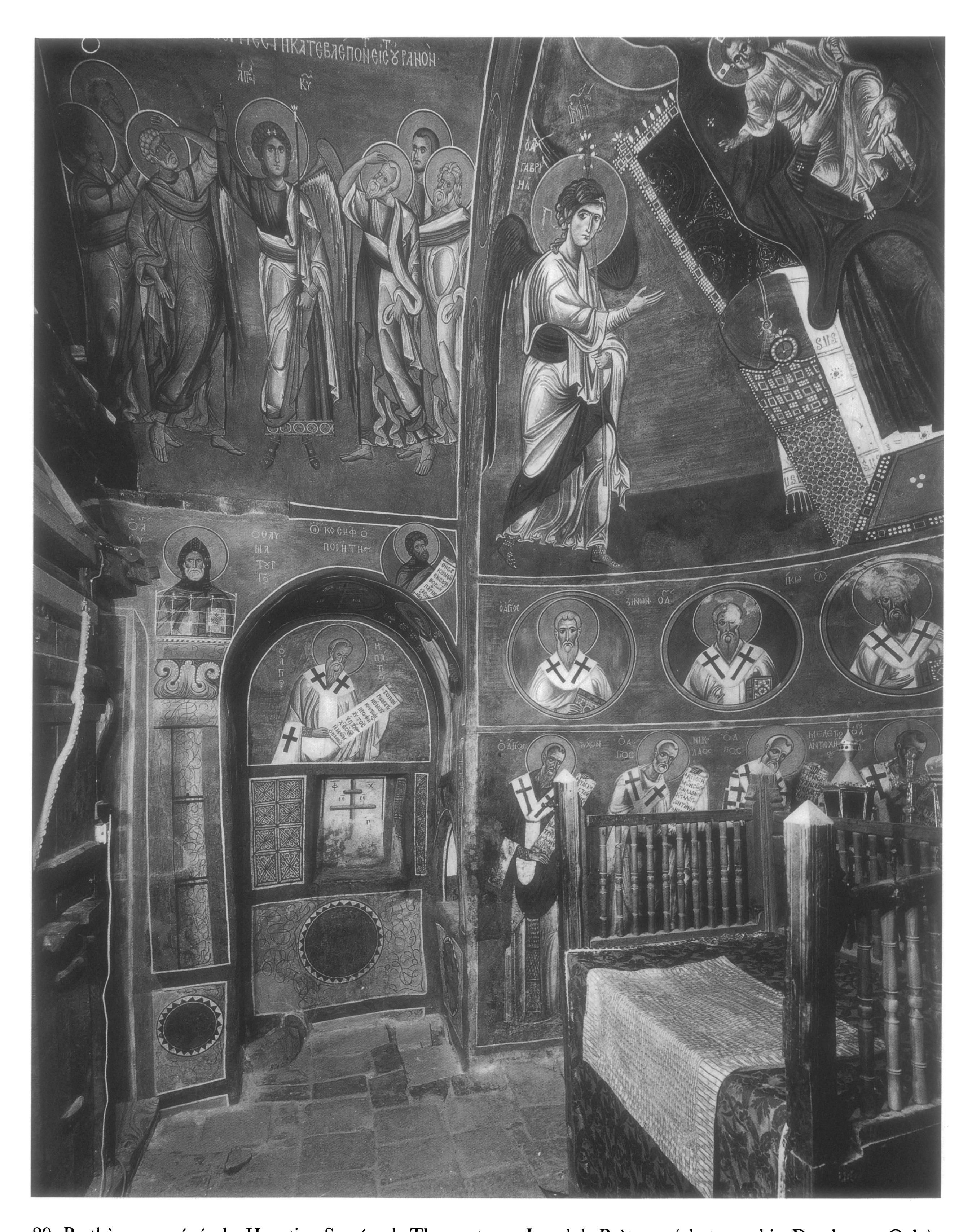
17 Tympan de la porte sud de la Panagia Arakiotissa



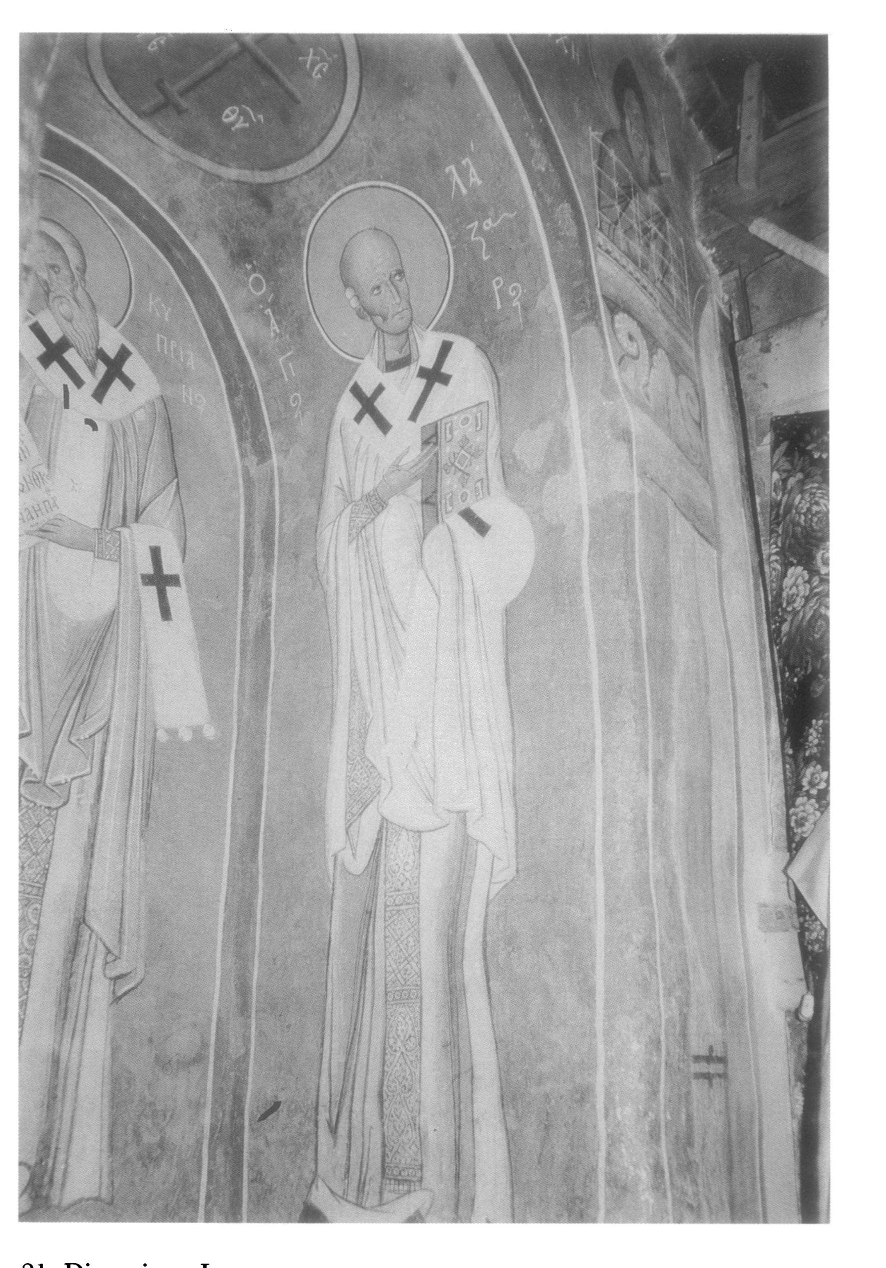
18 Vue générale du naos de la Panagia Arakiotissa vers l'est (photographie: Dumbarton Oaks)



19 Diaconicon, vue générale: Cyprien, Syméon l'Archimandrite, Théophane le Poète . . .
(photographie: Dumbarton Oaks)



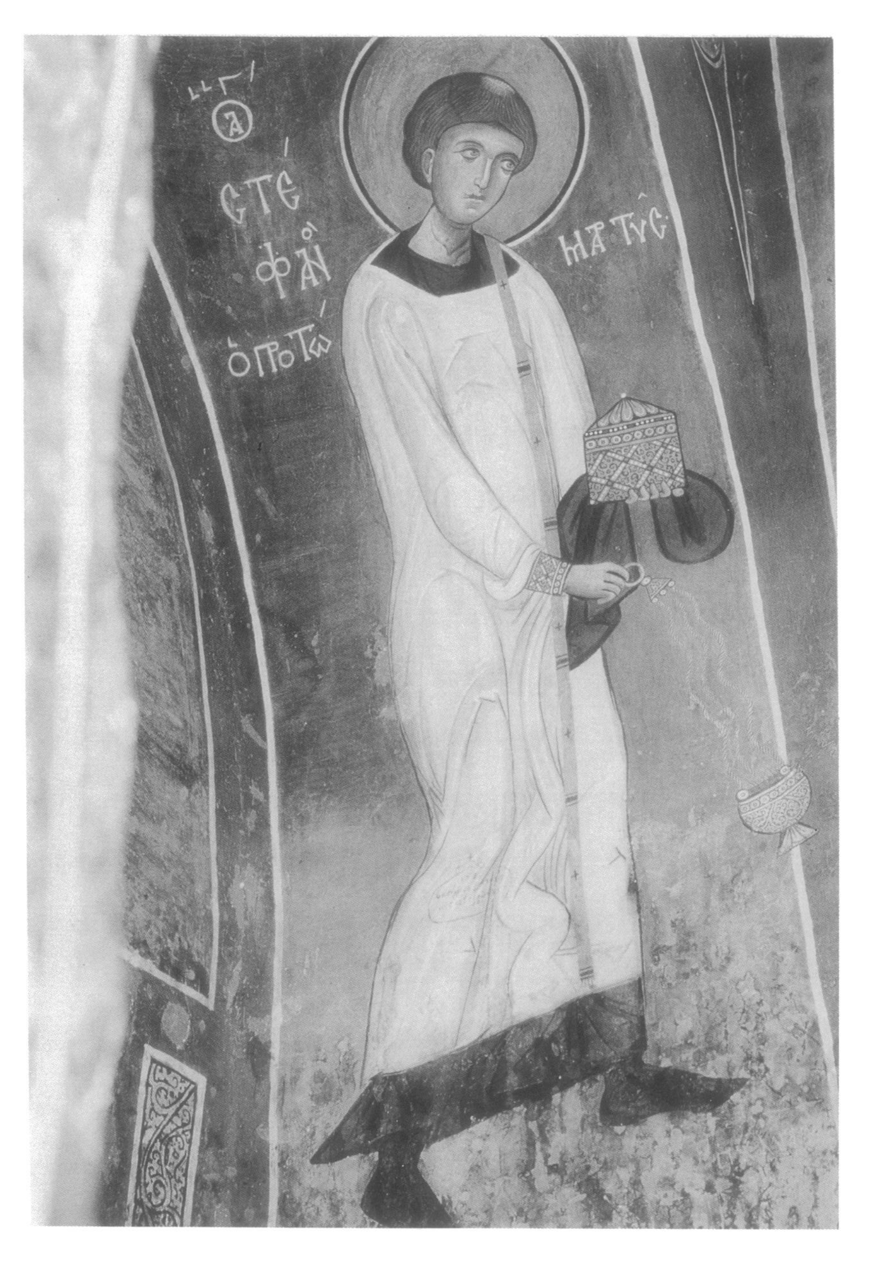
20 Prothèse, vue générale: Hypatios, Syméon le Thaumaturge, Joseph le Poète . . . (photographie: Dumbarton Oaks)

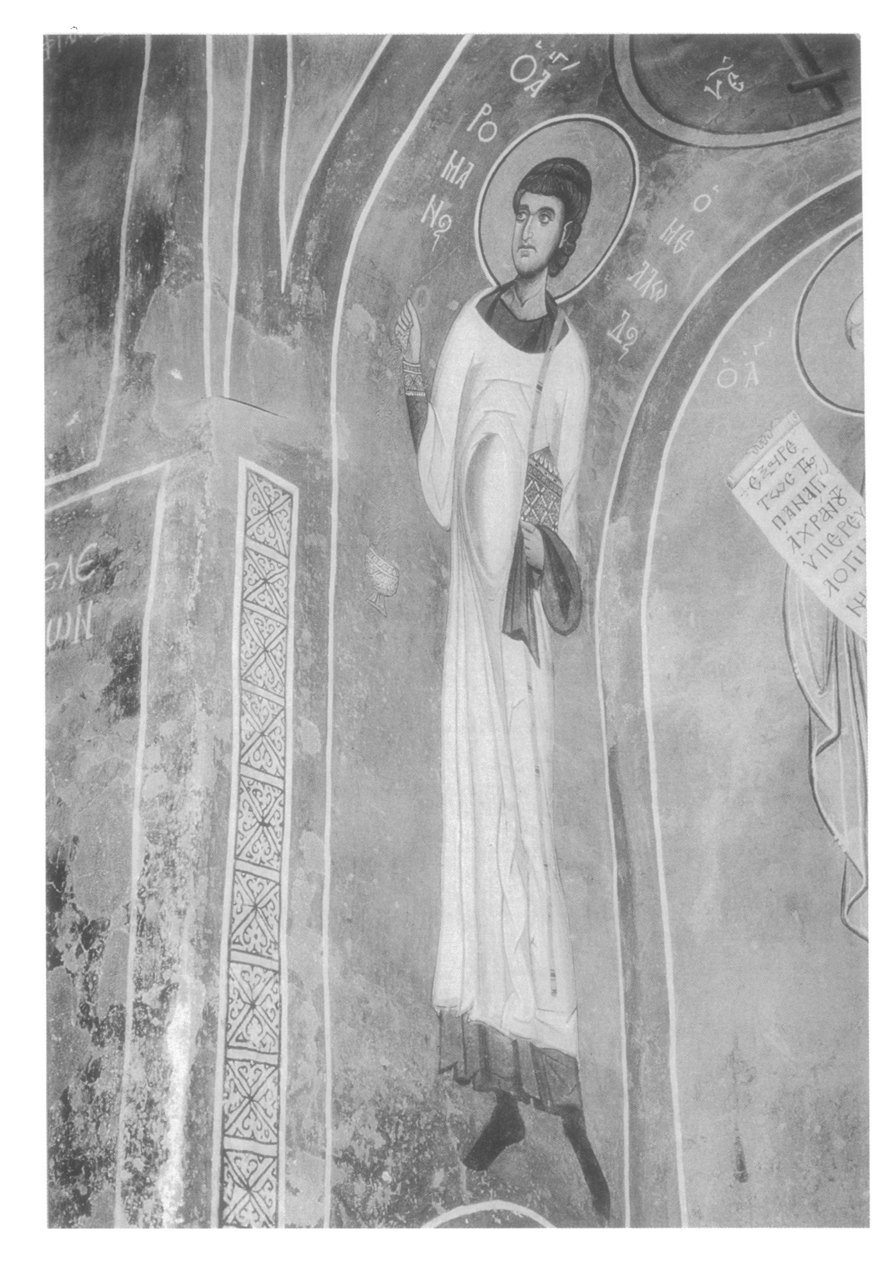


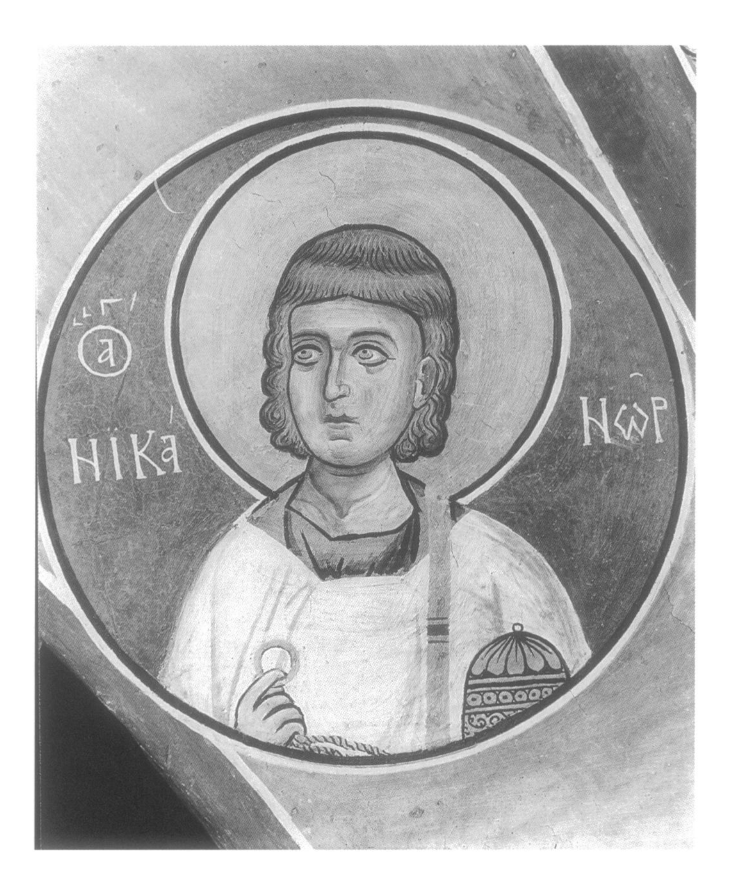
21 Diaconicon: Lazare



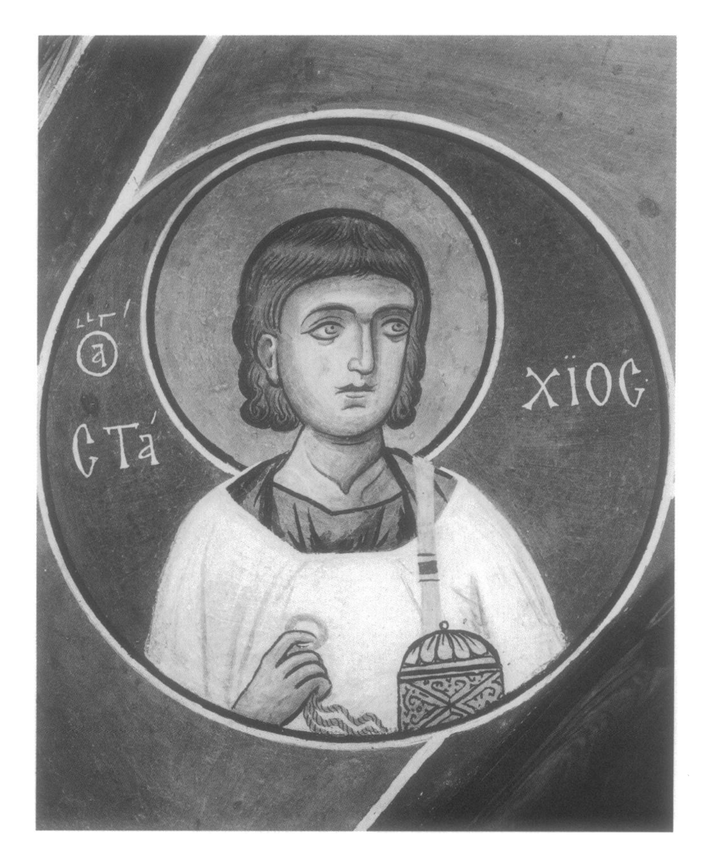
22 Prothèse: Hypatios et Syméon le Thaumaturge


23 Prothèse: Etienne le Protomartyr

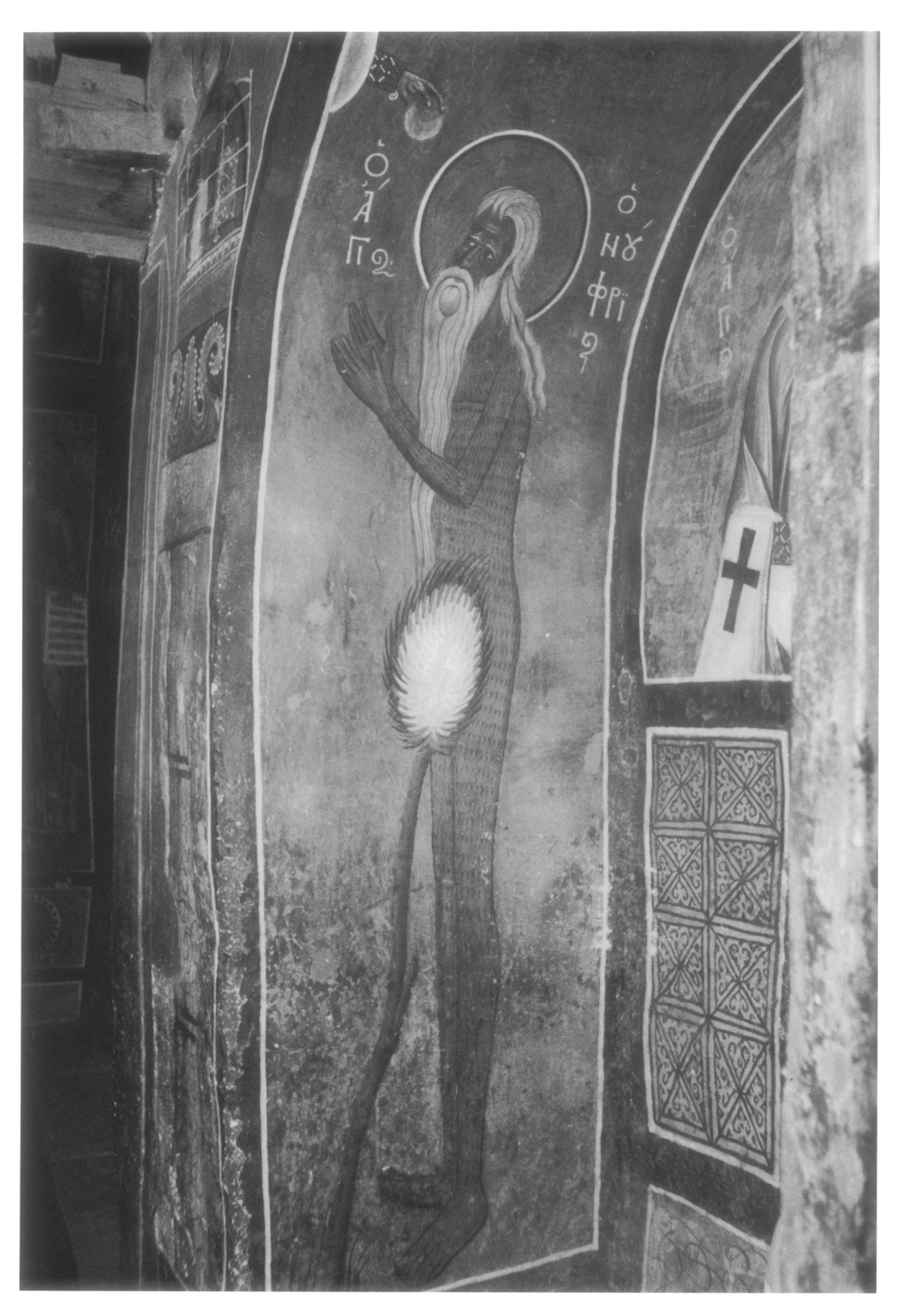

24 Diaconicon: Romanos le Mélode



25 Front de l'arc de l'abside, au sud: Nikanôr
(photographie: Département des Antiquités de Chypre)



26 Front de l'arc de l'abside, au nord: Stakhyos
(photographie: Dumbarton Oaks)

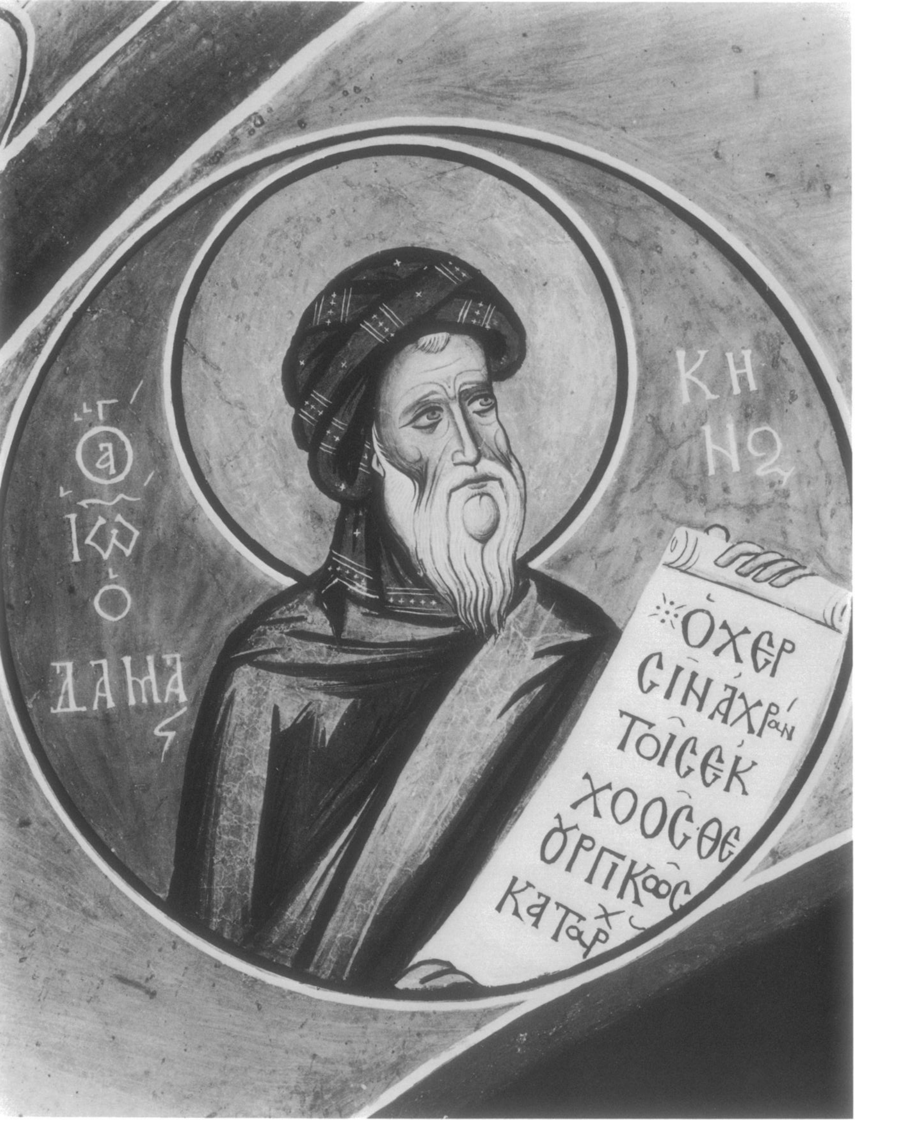


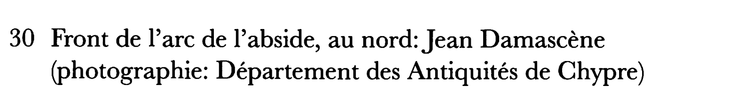
27 Prothèse: Onuphre

28 Détail, diaconicon: Syméon l'Archimandrite (photographie: Dumbarton Oaks)

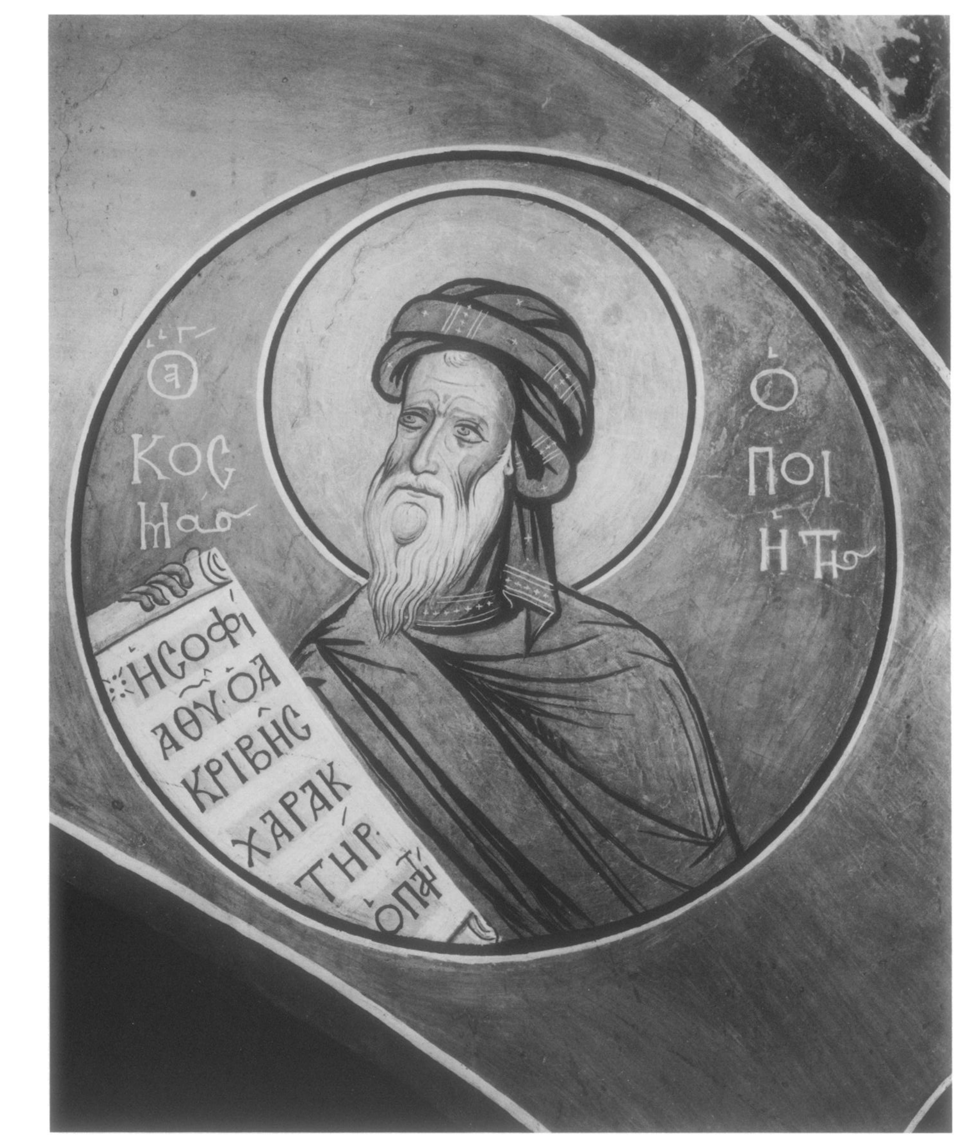


29 Détail, prothèse: Syméon le Thaumaturge





30 Front de l'arc de l'abside, au nord: Jean Damascène
(photographie: Département des Antiquités de Chypre)



31 Front de l'arc de l'abside, au sud: Cosmas le Poète
(photographie: Dumbarton Oaks)



32 Prothèse: Joseph le Poète



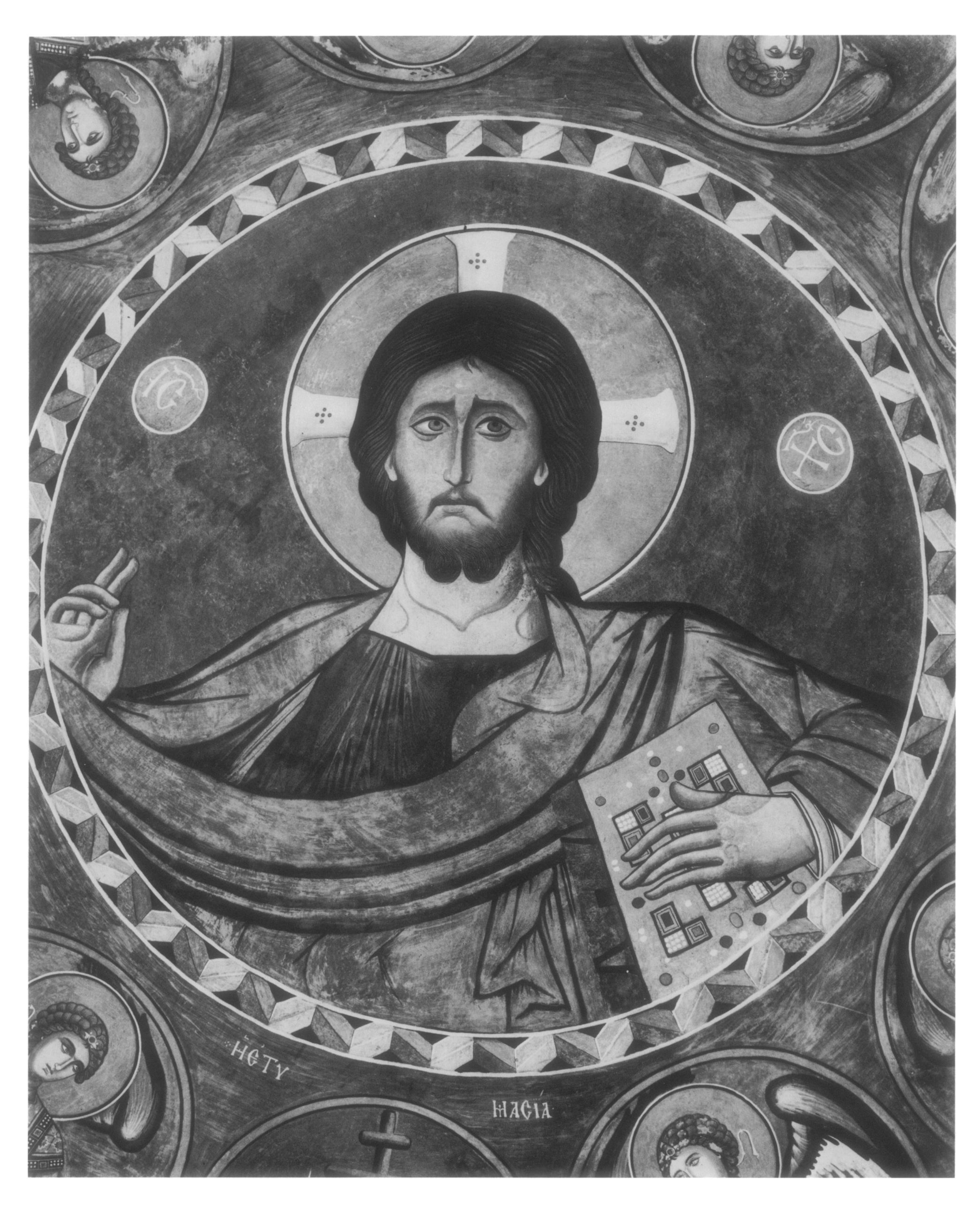
33 Diaconicon: Théophane le Poète



34 Front de l'arc de l'abside, sommet: le Mandylion (photographie: Dumbarton Oaks)



35 Vue générale des parties hautes: le Christ Pantocrator, les anges, les prophètes, les martyrs . . . (photographie: Dumbarton Oaks)



36 Coupole: le Christ Pantocrator (photographie: Dumbarton Oaks)



37 Tambour de la coupole, vue vers l'est: l'Hétimasie (photographie: Dumbarton Oaks)



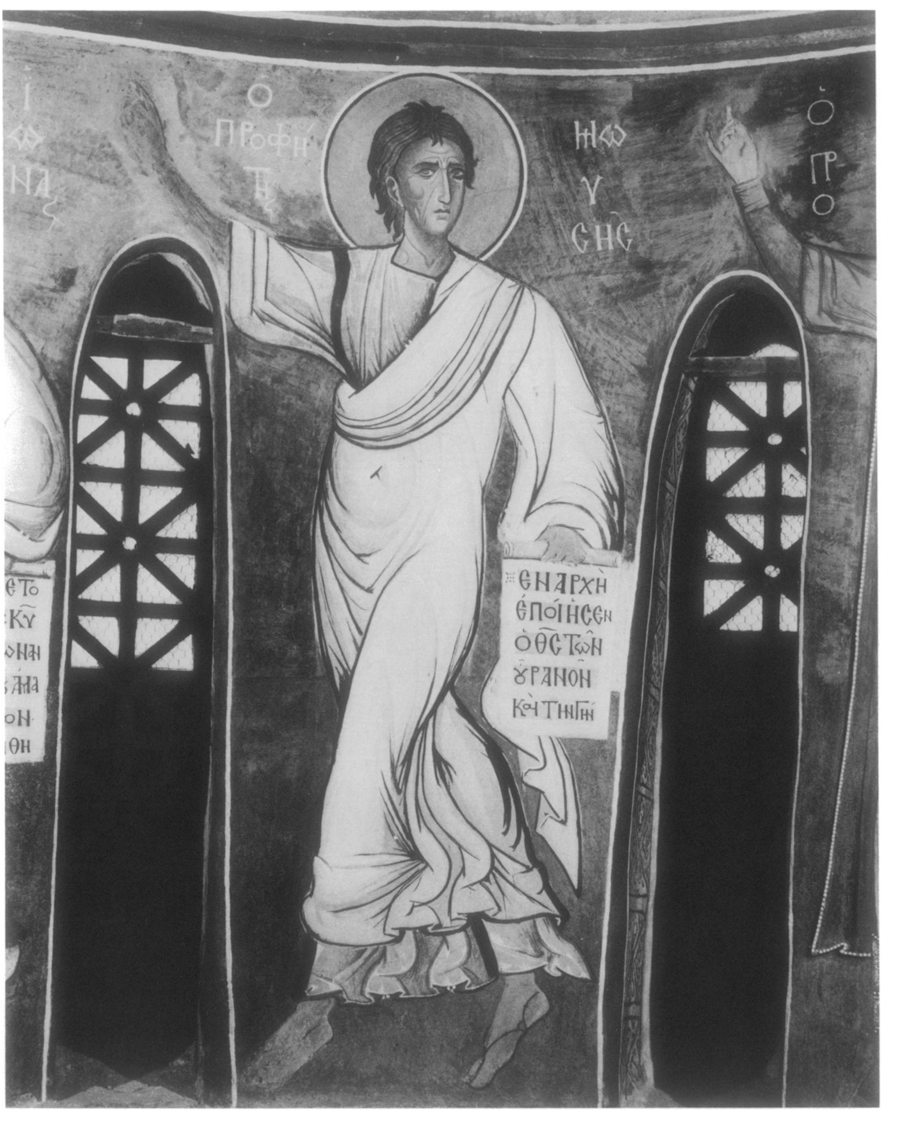
38 Tambour de la coupole, vue vers le sud: anges en médaillon

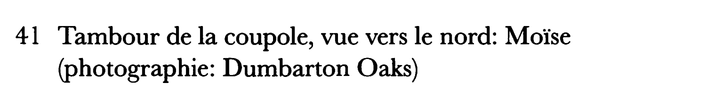


39 Tambour de la coupole, vue vers le nord-ouest: anges en médaillon



40 Tambour de la coupole, vue vers le sud-ouest: anges en médaillon





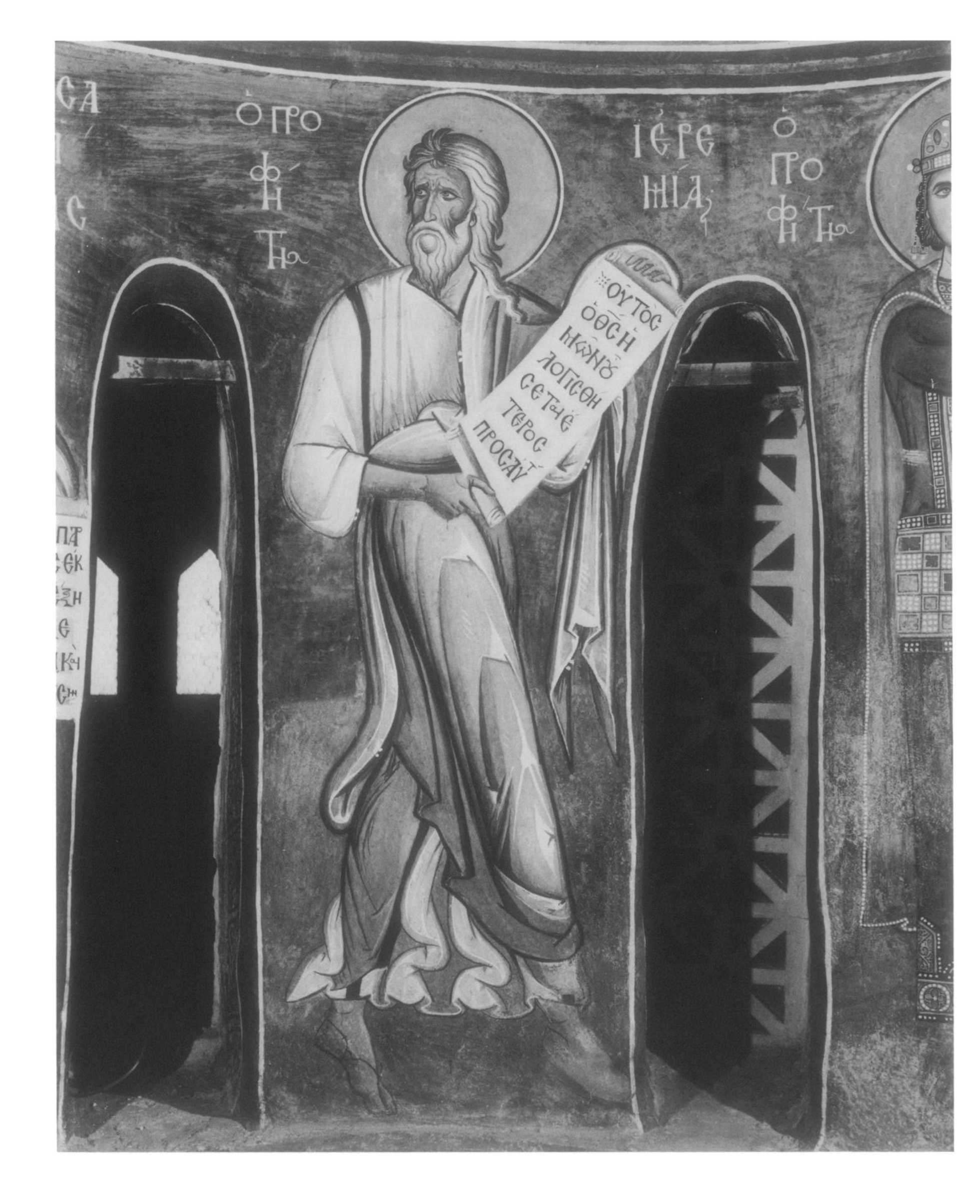
41 Tambour de la coupole, vue vers le nord: Moïse (photographie: Dumbarton Oaks)



42 Tambour de la coupole, vue vers le nord-est: David (photographie: Dumbarton Oaks)

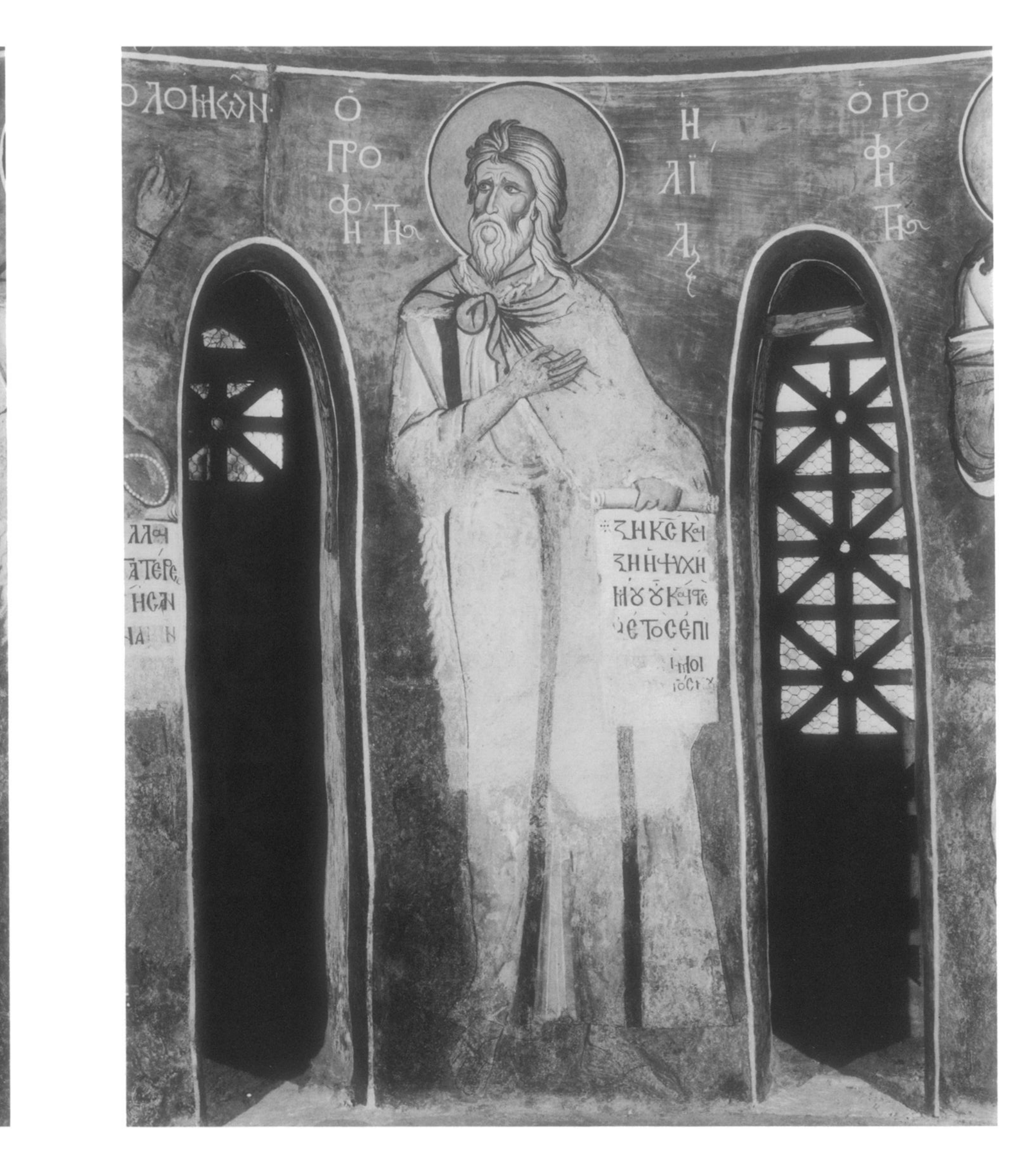


43 Tambour de la coupole, vue vers l'est: Isaïe (photographie: Dumbarton Oaks)



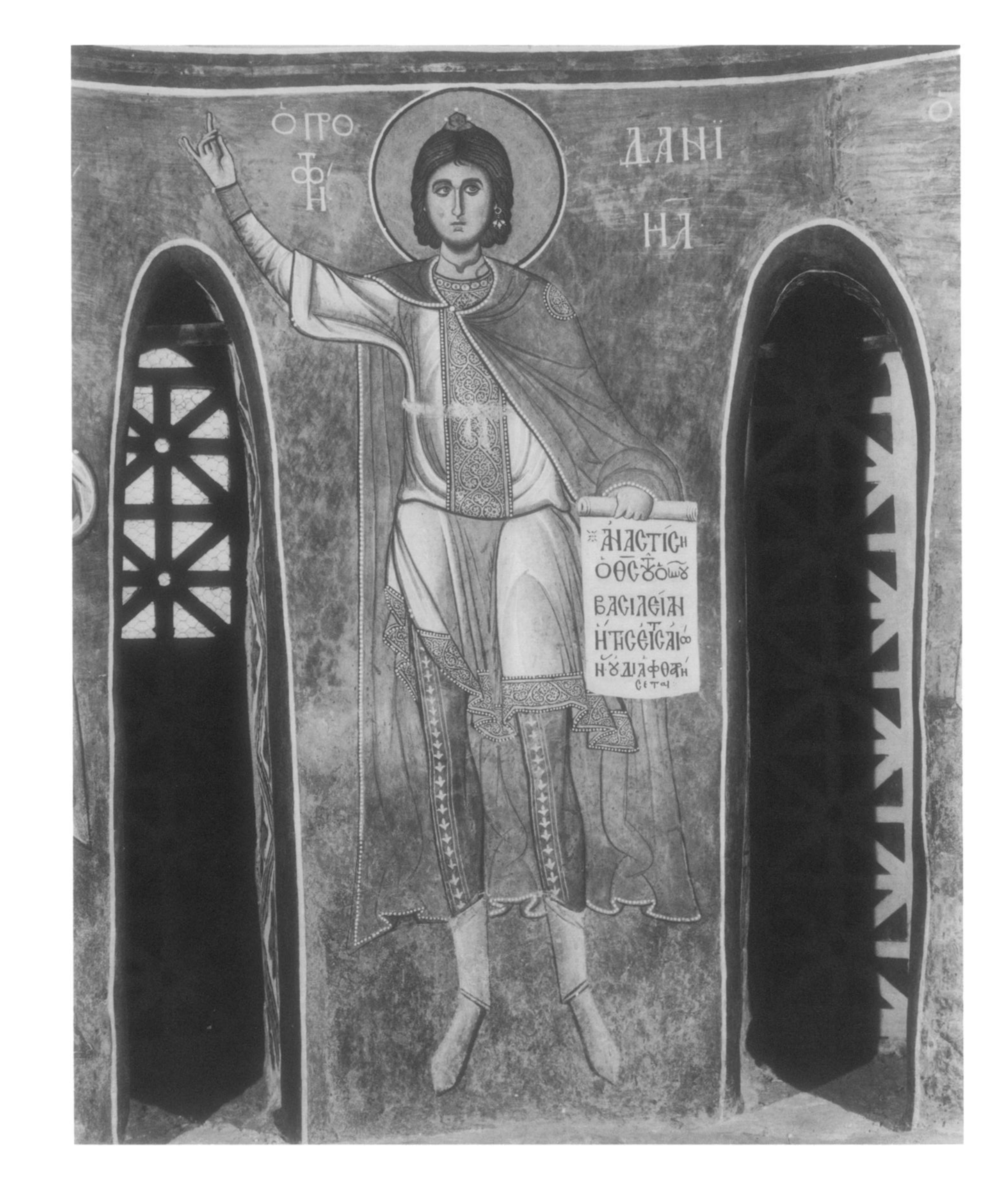
44 Tambour de la coupole, vue vers l'est: Jérémie (photographie: Dumbarton Oaks)

45 Tambour de la coupole, vue vers l'est: Salomon (photographie: Dumbarton Oaks)

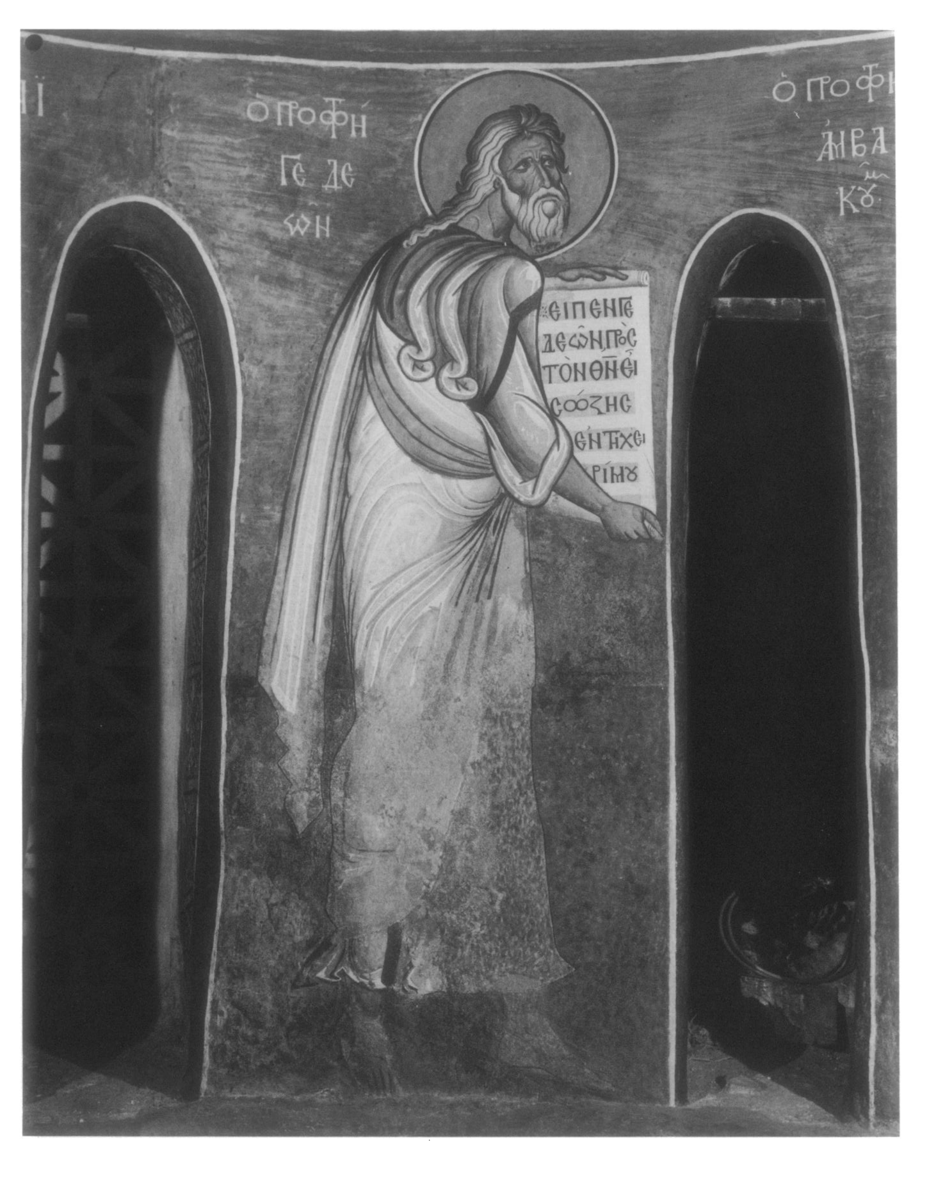


46 Tambour de la coupole, vue vers le sud: Elie (photographie: Dumbarton Oaks)

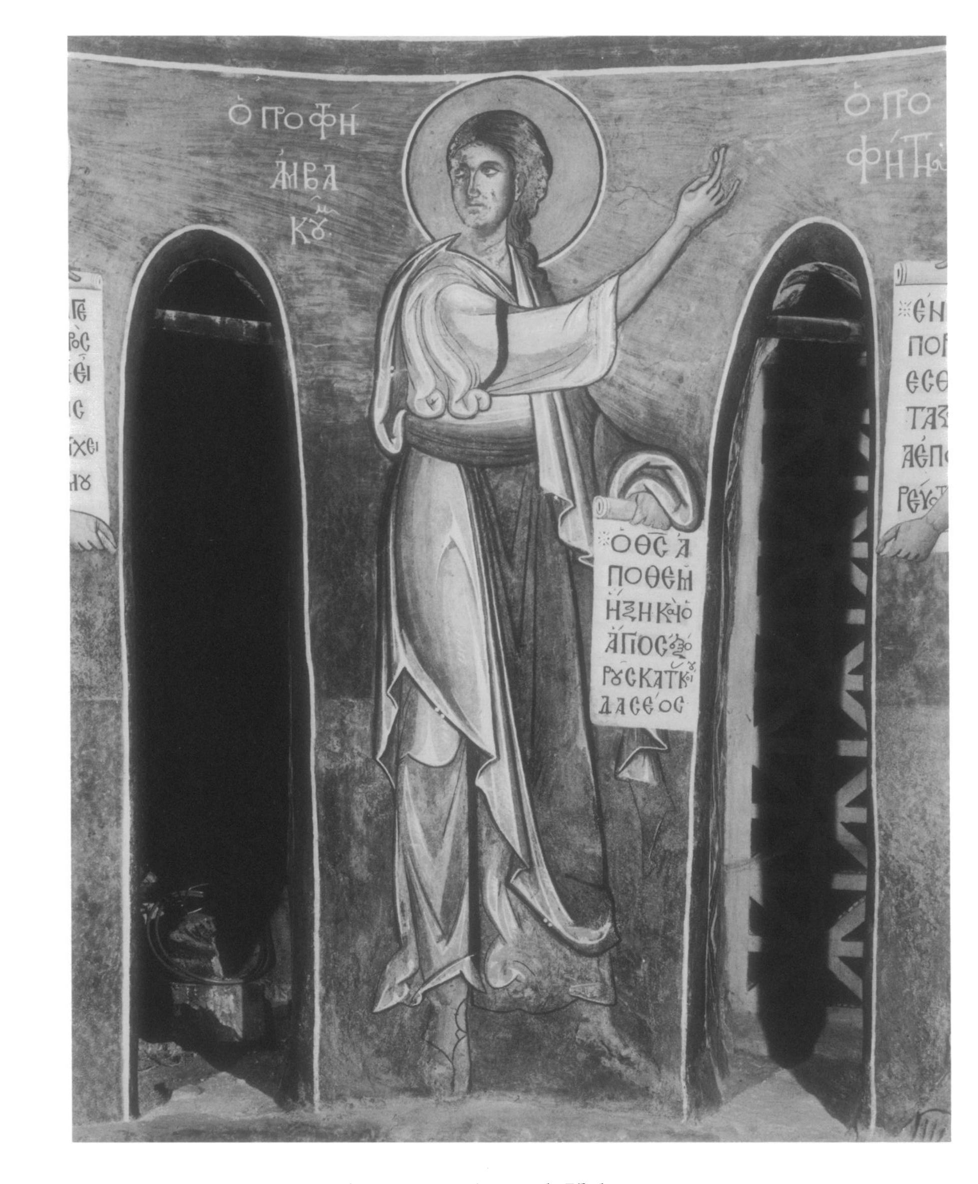
47 Tambour de la coupole, vue vers le sud: Elisée
(photographie: Dumbarton Oaks)



48 Tambour de la coupole, vue vers le sud: Daniel
(photographie: Dumbarton Oaks)

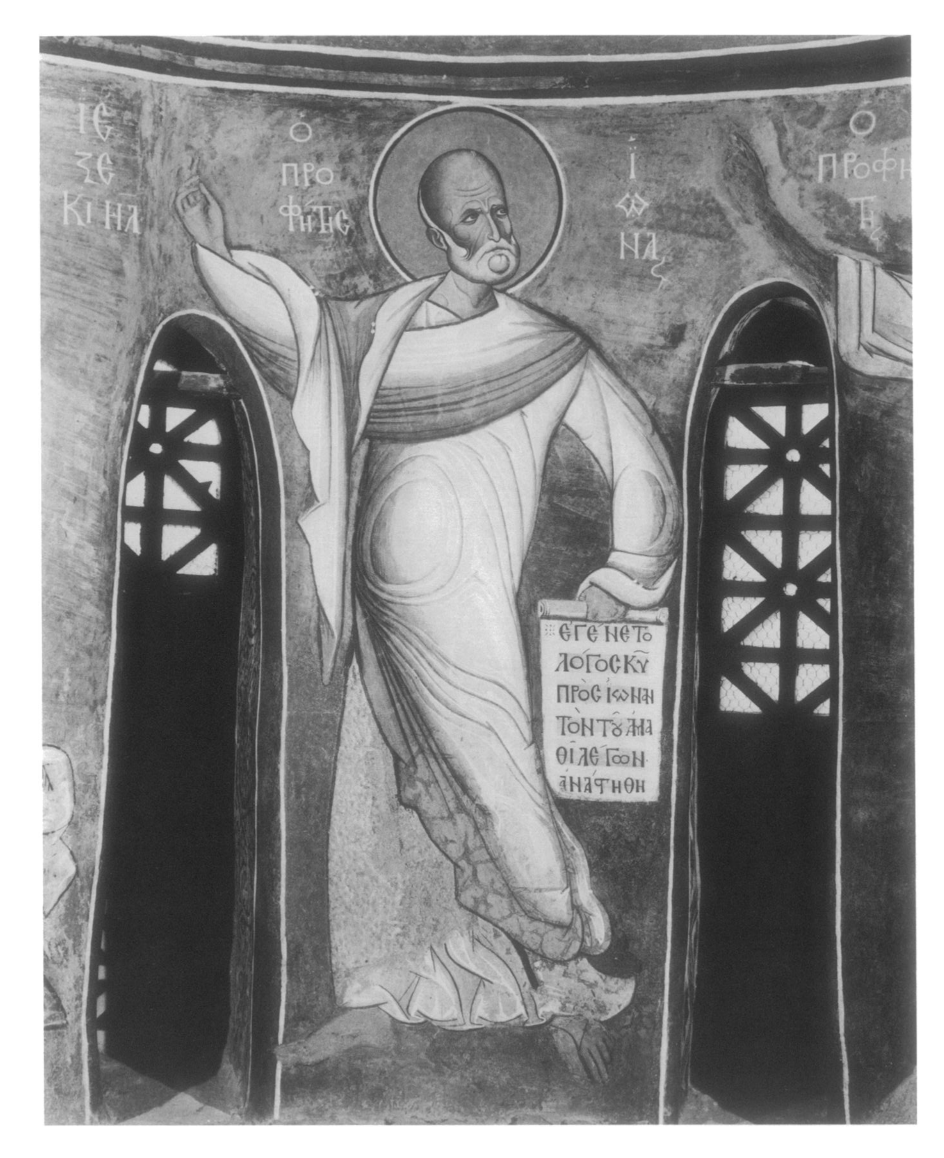


49 Tambour de la coupole, vue vers l'ouest: Gédéon (photographie: Dumbarton Oaks)



50 Tambour de la coupole, vue vers le nord: Habacuc (photographie: Dumbarton Oaks)

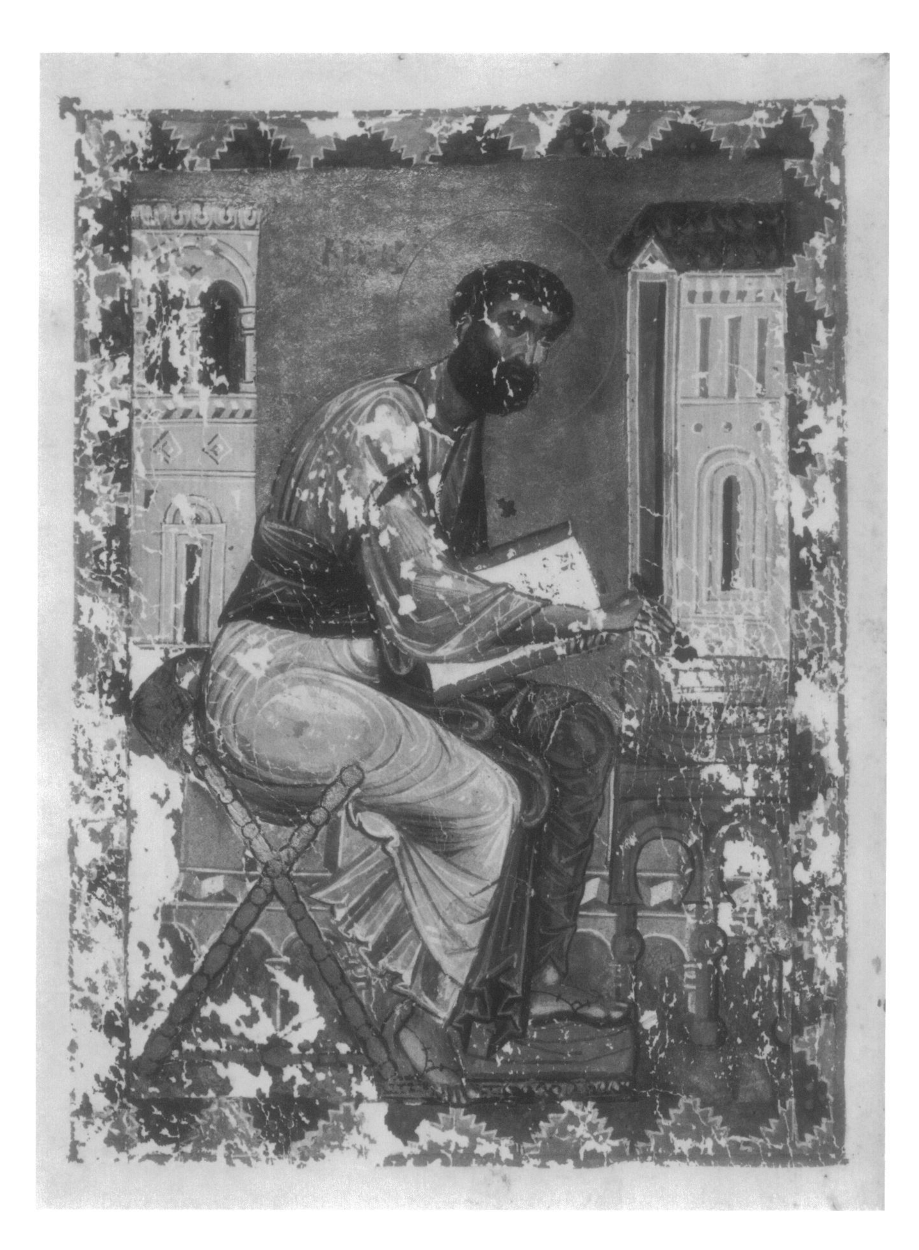
51 Tambour de la coupole, vue vers l’ouest: Ezéchiel
(photographie: Dumbarton Oaks)



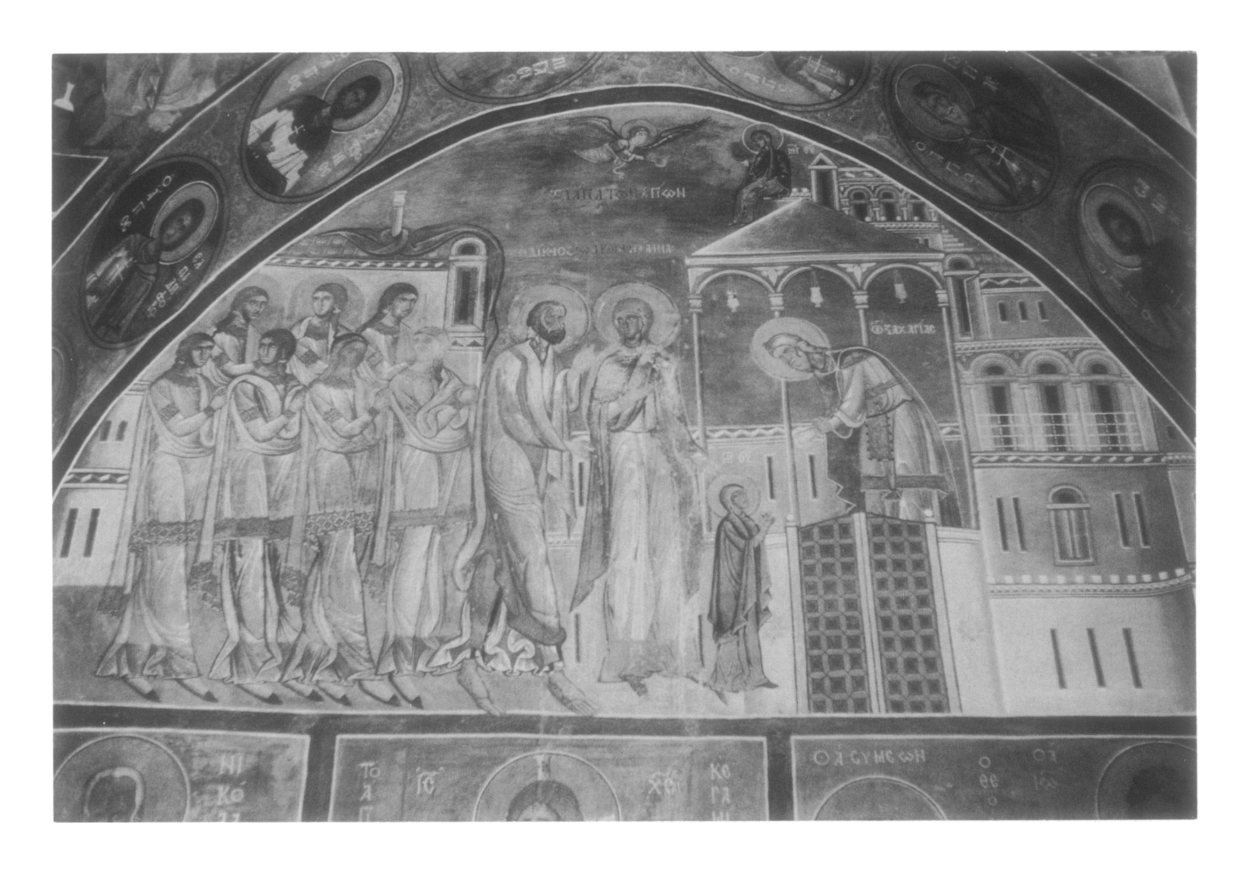
52 Tambour de la coupole, vue vers le nord: Jonas
(photographie: Dumbarton Oaks)

53 Pendentif nord-ouest: Matthieu et Marc

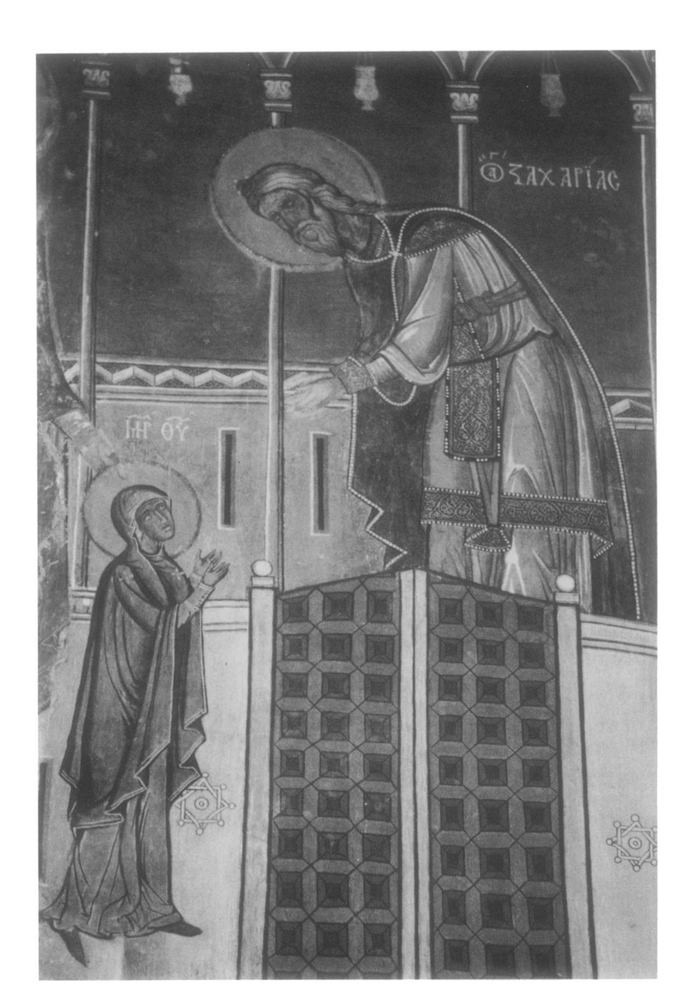
55 Pendentif sud-ouest: Jean le Théologien et Luc



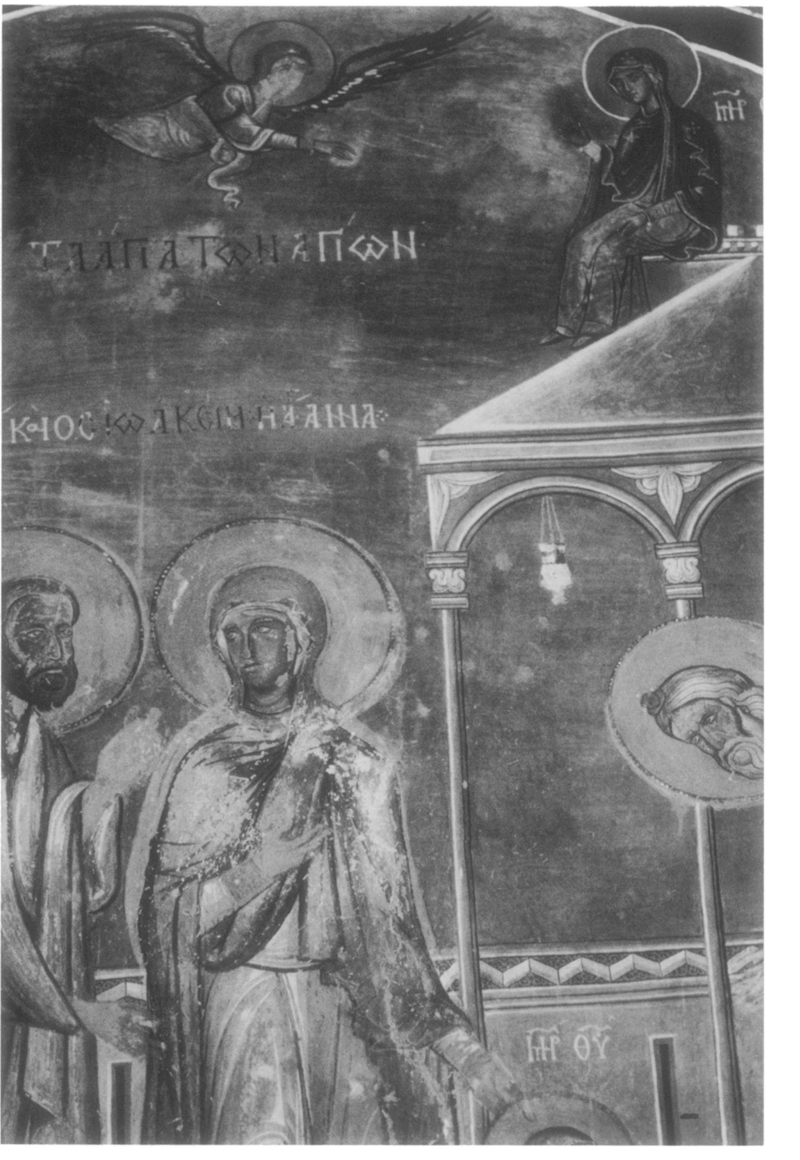
54 Malibu, J. Paul Getty Museum, Ludwig II 5, fol. 77v: Marc
(d'après A. Weyl Carr, "Cyprus and the Decorative Style," fig. 5)

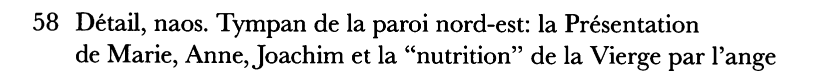


56 Naos. Tympan de la paroi nord-est: la Présentation de Marie

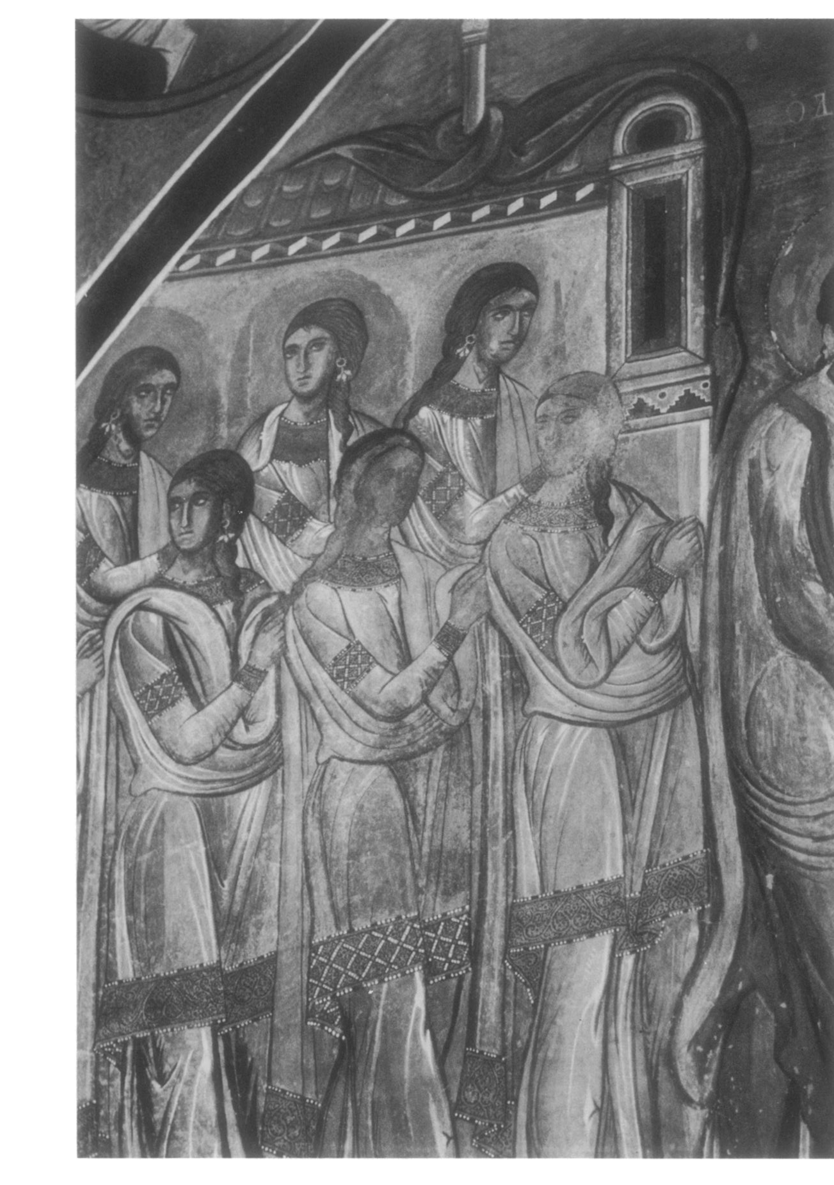


57 Détail, naos. Tympan de la paroi nord-est: la Présentation de Marie, Zacharie et la petite Marie





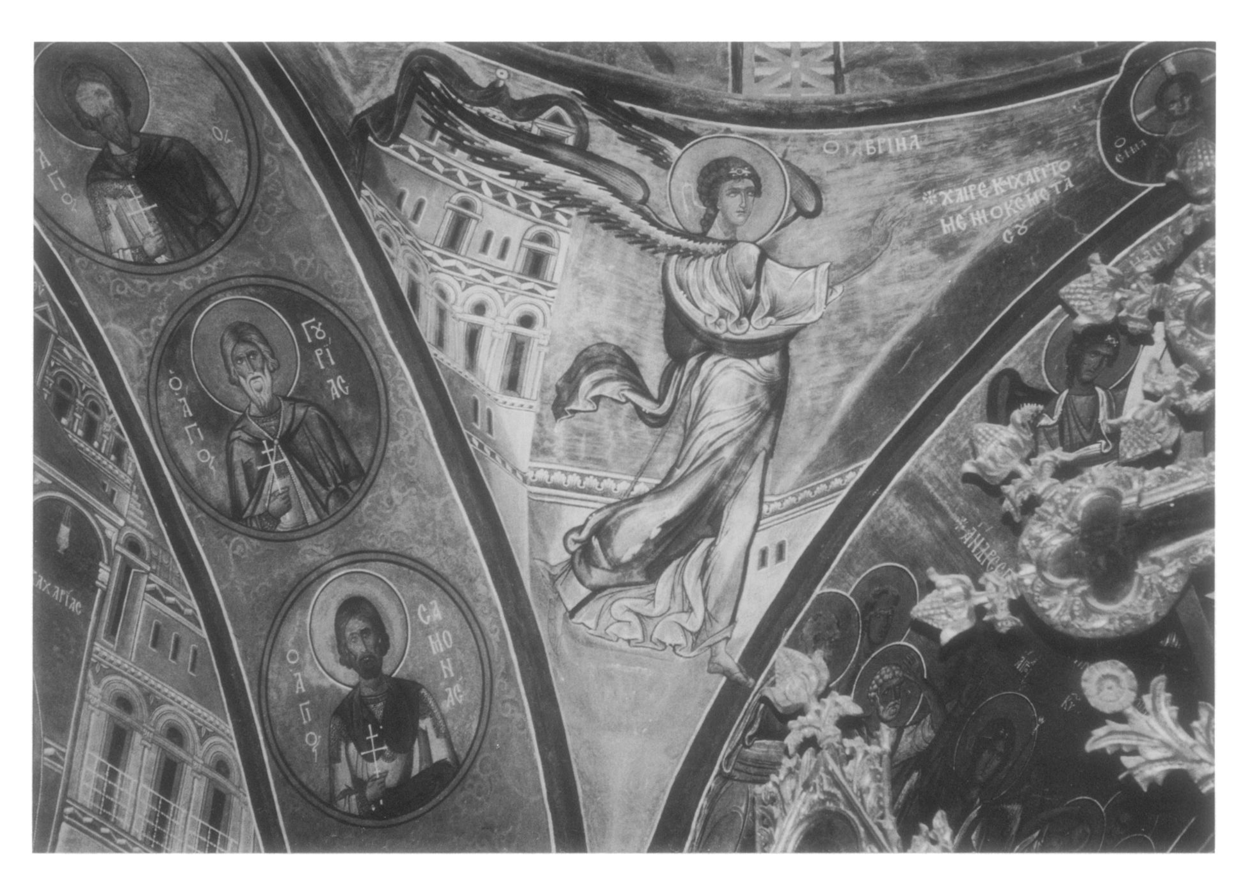
58 Détail, naos. Tympan de la paroi nord-est: la Présentation de Marie, Anne, Joachim et la “nutrition” de la Vierge par l’ange



59 Détail, naos. Tympan de la paroi nord-est: la Présentation de Marie, les jeunes vierges lampadophores



60 Pendentif sud-est: l'Annonciation, Marie



61 Pendentif nord-est: l’Annonciation, Gabriel



62 Sommet de l’arc oriental: le Christ Emmanuel



63 Voûte ouest, douelle d'intrados au sud: la Nativité (photographie: Dumbarton Oaks)



64 Alette droite de la paroi nord-est du naos: la Présentation du Christ et Jean Baptiste



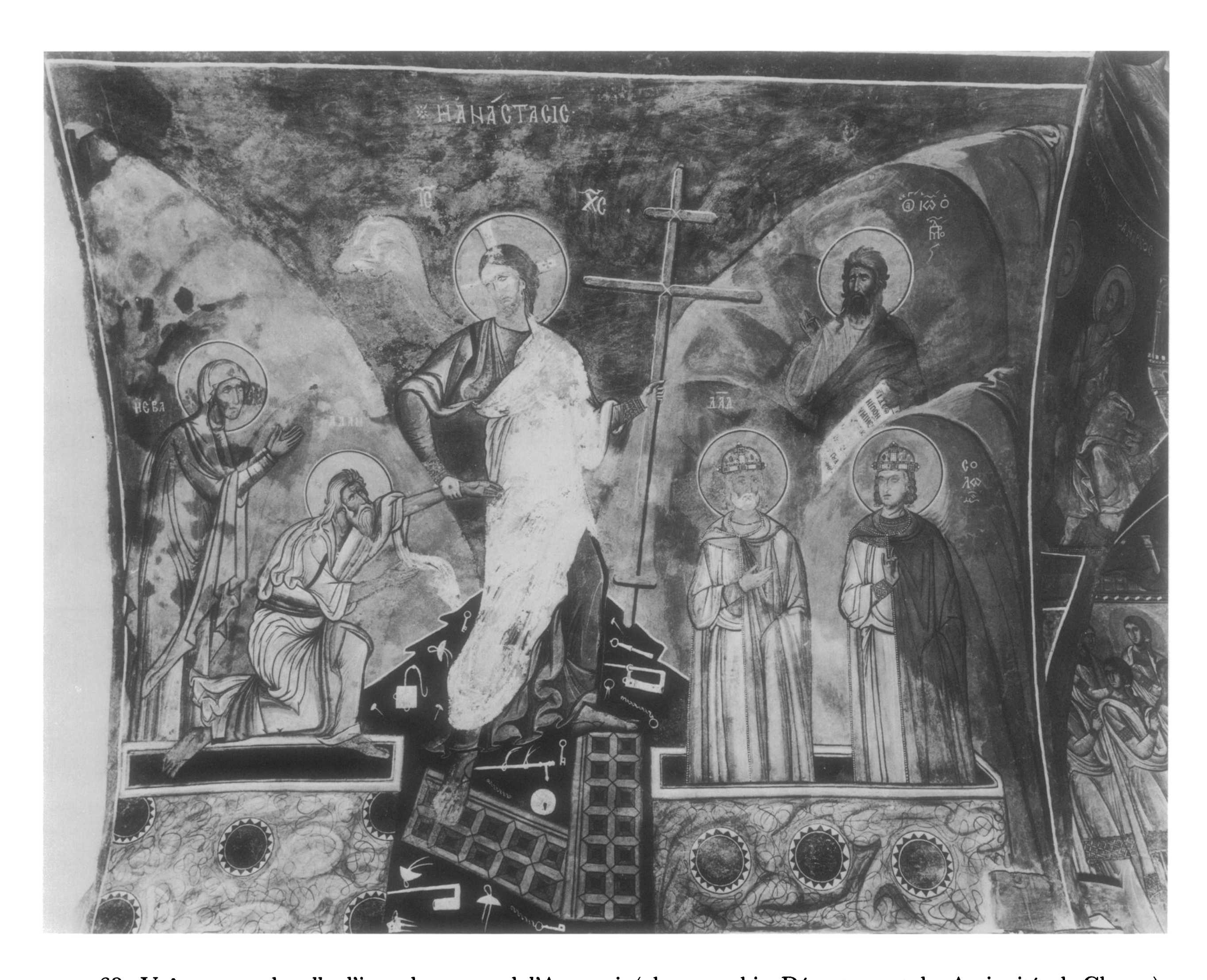
65 Détail, alette droite de la paroi nord-est: la Présentation du Christ ou Syméon Théodoque (Glykophilôn)



66 Petropolitanus 105, fol. 114r: Syméon Glykophilôn
(d'après H. Willoughby, *The Four Gospels of Karahisar* [Chicago, 1936], pl. LXXI)



67 Naos, arcade aveugle nord-ouest: le Baptême



68 Voûte ouest, douelle d’intrados au nord: l’Anastasis (photographie: Département des Antiquités de Chypre)



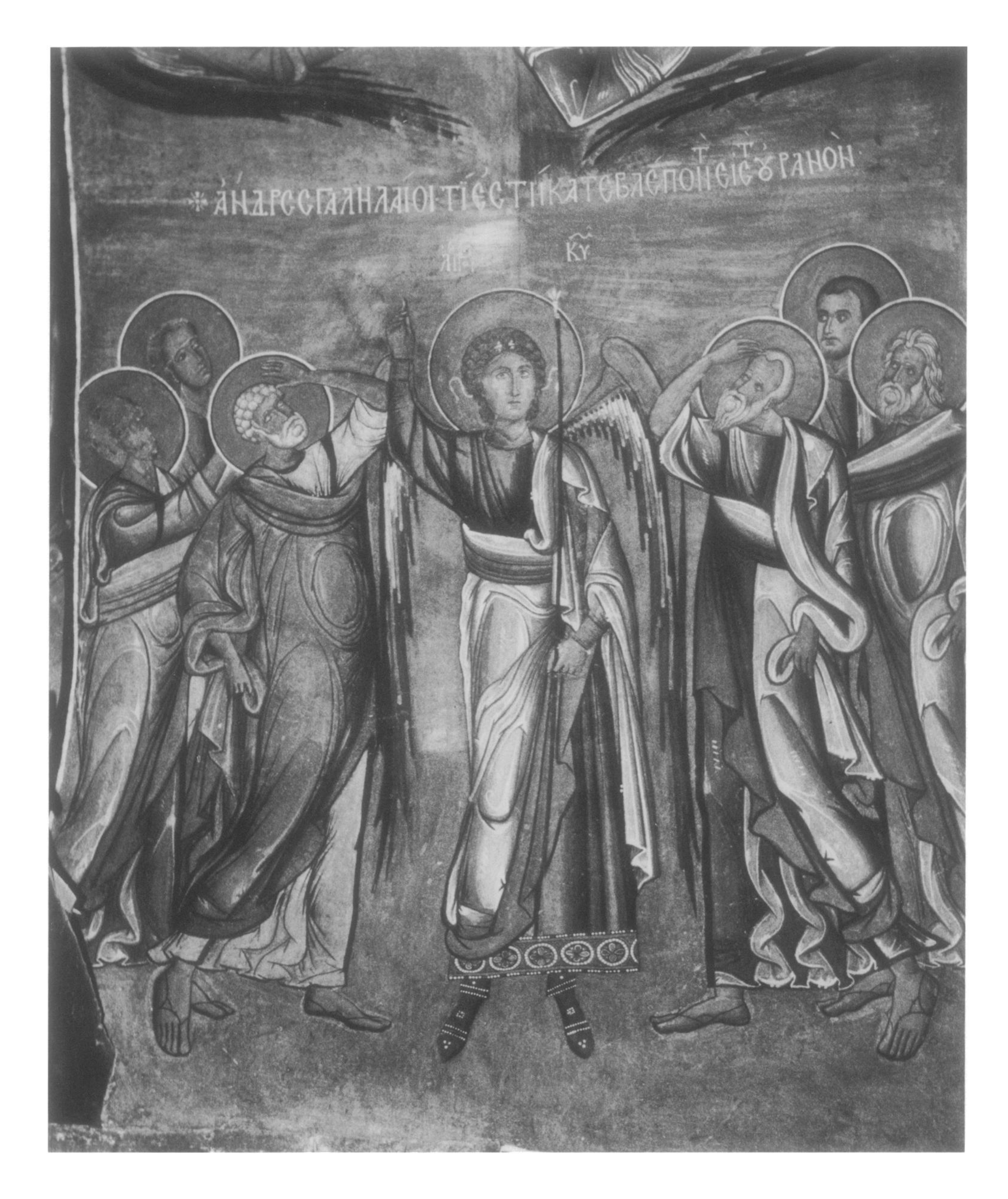
69 Détail, voûte ouest, douelle d'intrados au nord: l'Anastasis, Jean Baptiste et Salomon



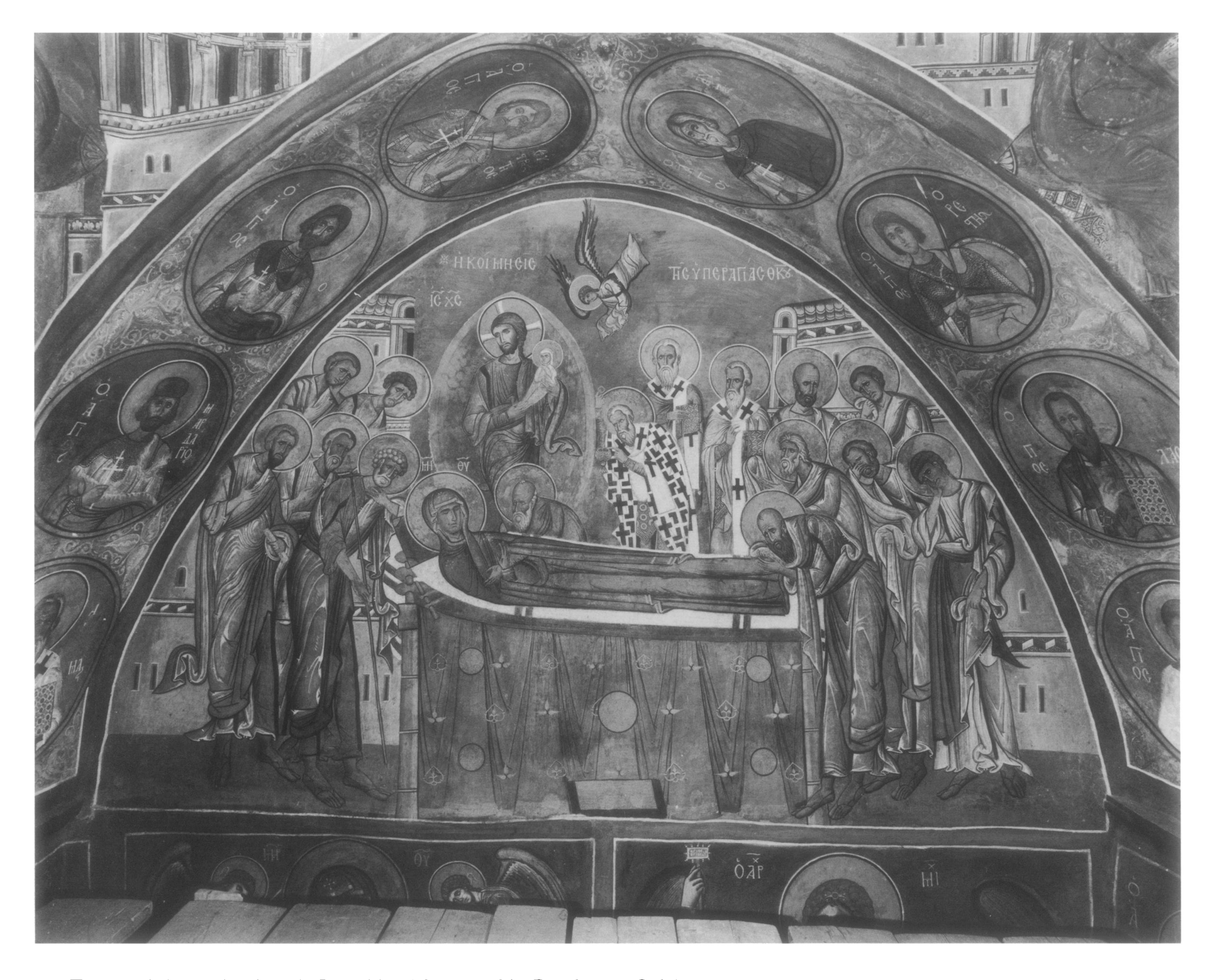
70 Détail, voûte est, douelle d'intrados au sommet: l'Ascension, le Christ en gloire



71 Détail, voûte est, douelle d'intrados au sud: l'Ascension, le groupe des apôtres présidé par la Vierge



72 Détail, voûte est, douelle d'intrados au nord: l'Ascension, le groupe des apôtres présidé par l'ange



73 Tympan de la paroi sud-est: la Dormition (photographie: Dumbarton Oaks)



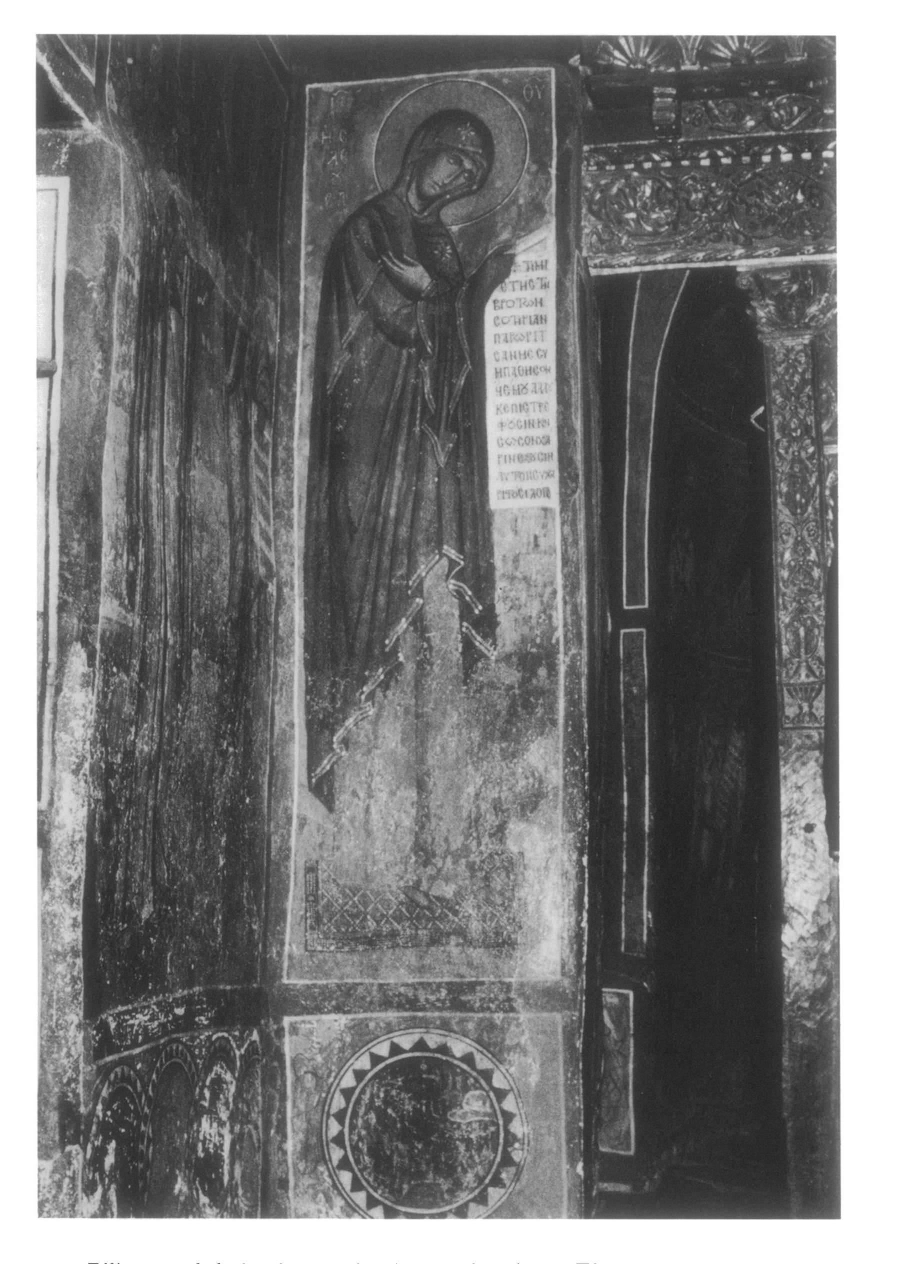
74 Détail, tympan de la paroi sud-est: la Dormition, Denys l'Aréopagite



75 Bibliothèque universitaire de Turin, C. I. 16, fol. 37v: la Dormition de Cyprien d'Antioche



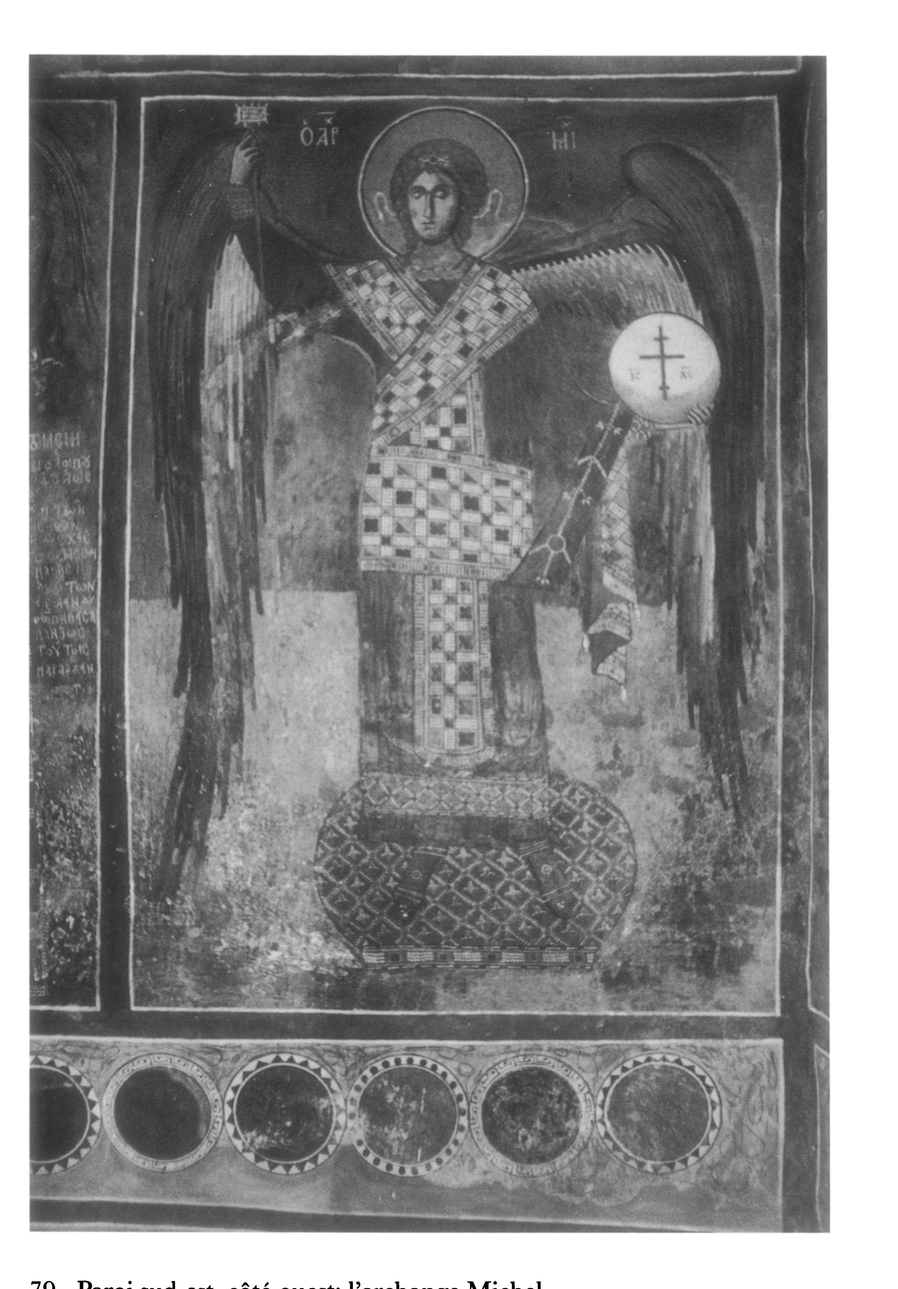
76 Manuscrit de Haifa, Ode VIII.3, fol. 2r: Dormition d'un moine (photographie: T. Avner)



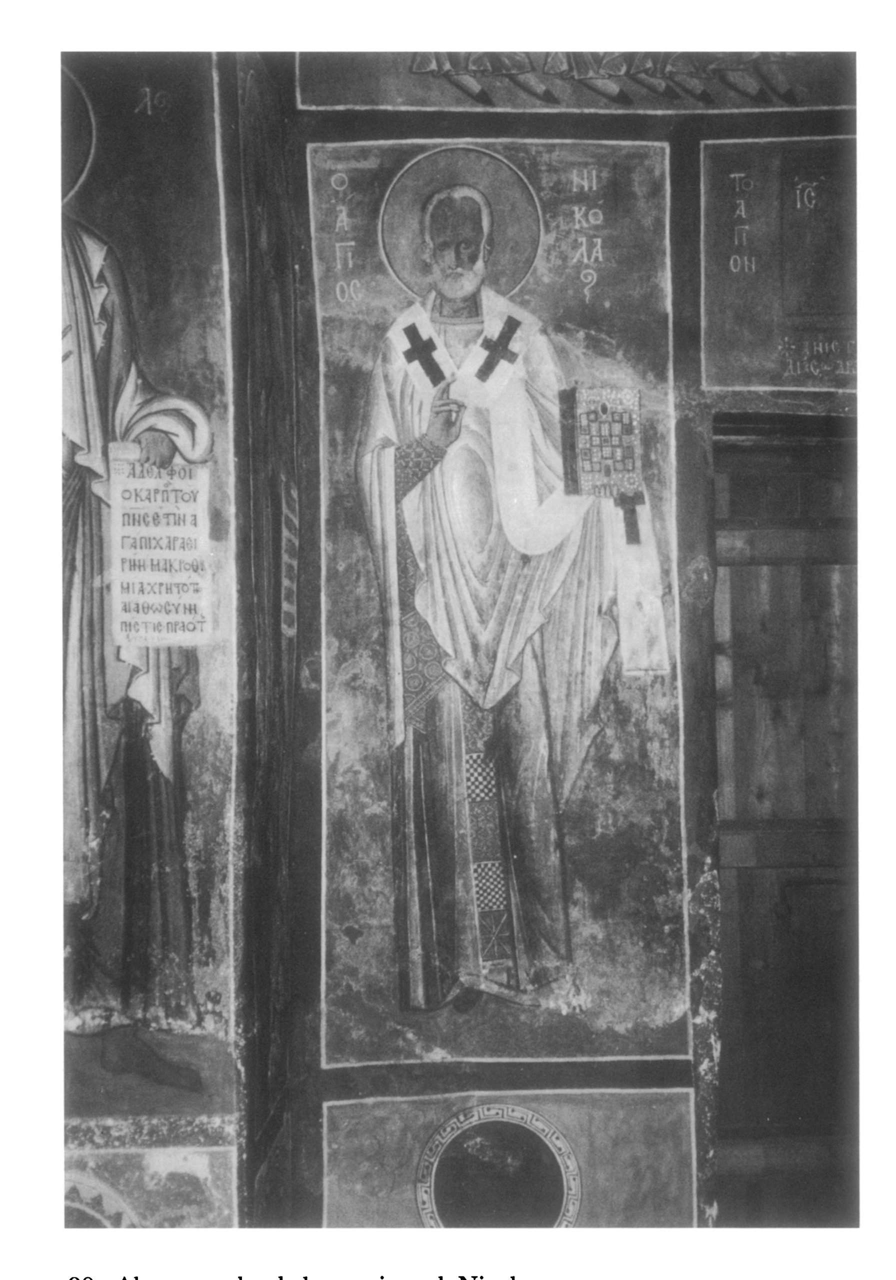
77 Pilier nord de la clôture du choeur: la Vierge Eléousa



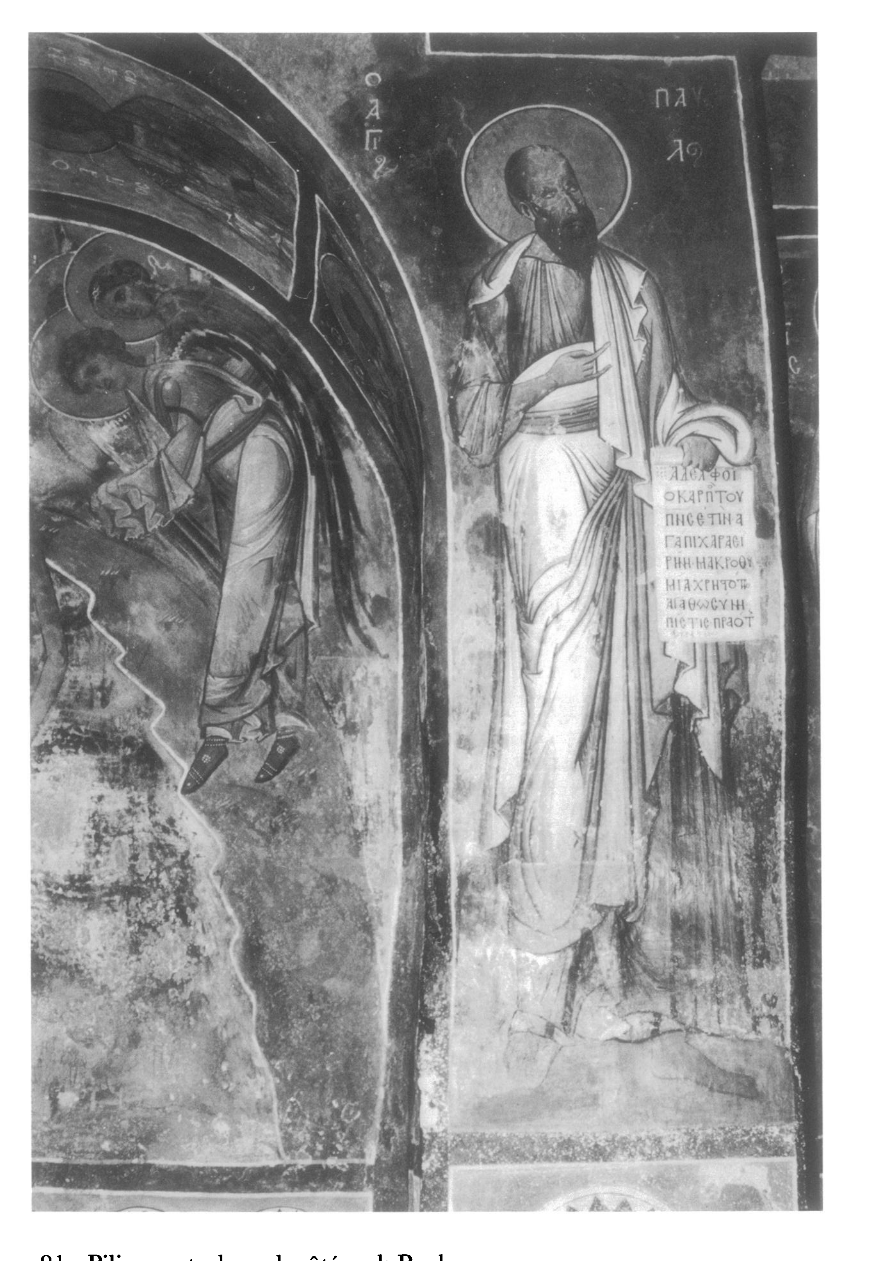
78 Détail, pilier nord de la clôture du choeur: la Vierge Eléousa, phylactère avec inscription



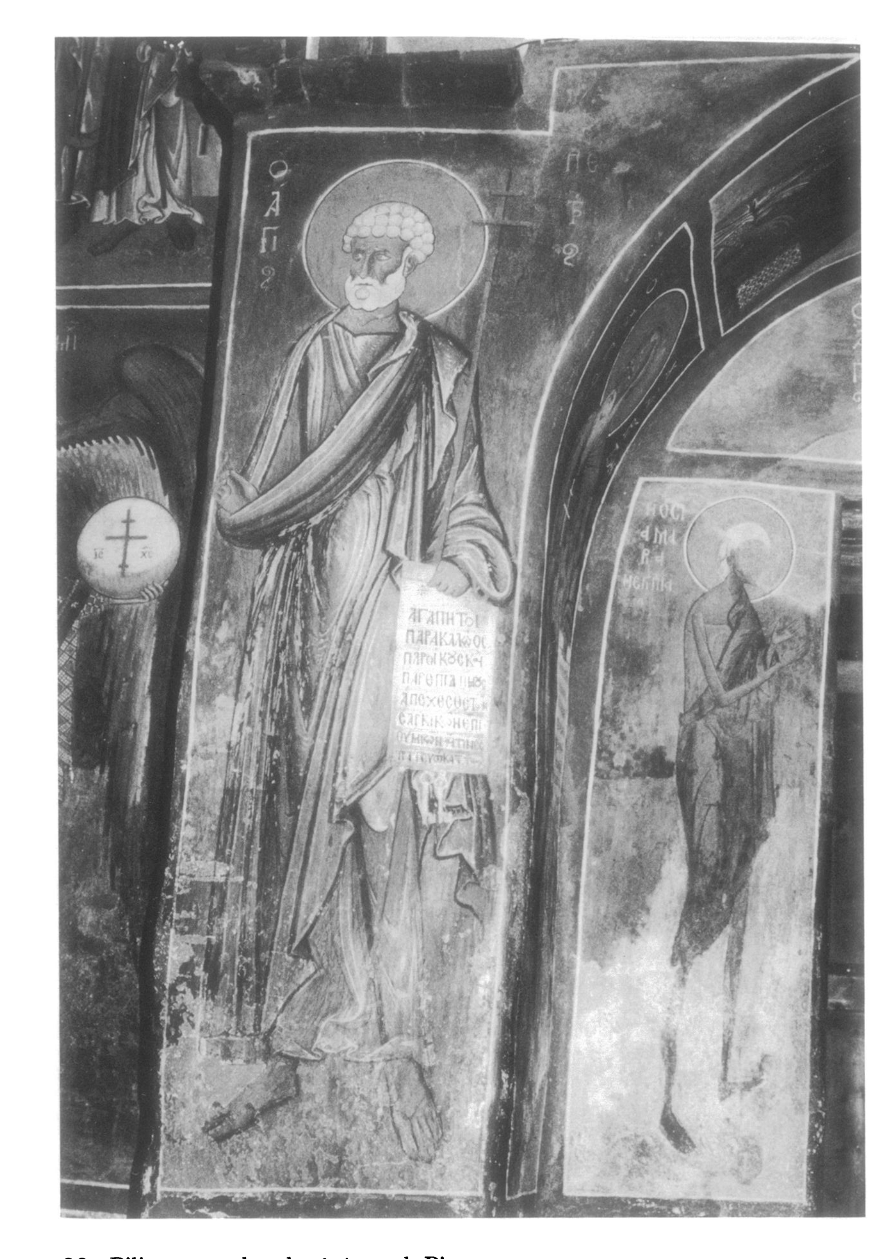
79 Paroi sud-est, côté ouest: l'archange Michel



80 Alette gauche de la paroi nord: Nicolas



81 Pilier central nord, côté sud: Paul



82 Pilier central sud, côté nord: Pierre



83 Pilier central sud, côté est: Antoine



84 Détail, pilier central sud, côté est: Antoine, phylactère avec inscription



85 Pilier central nord, côté est: Sabas (photographie: Dumbarton Oaks)



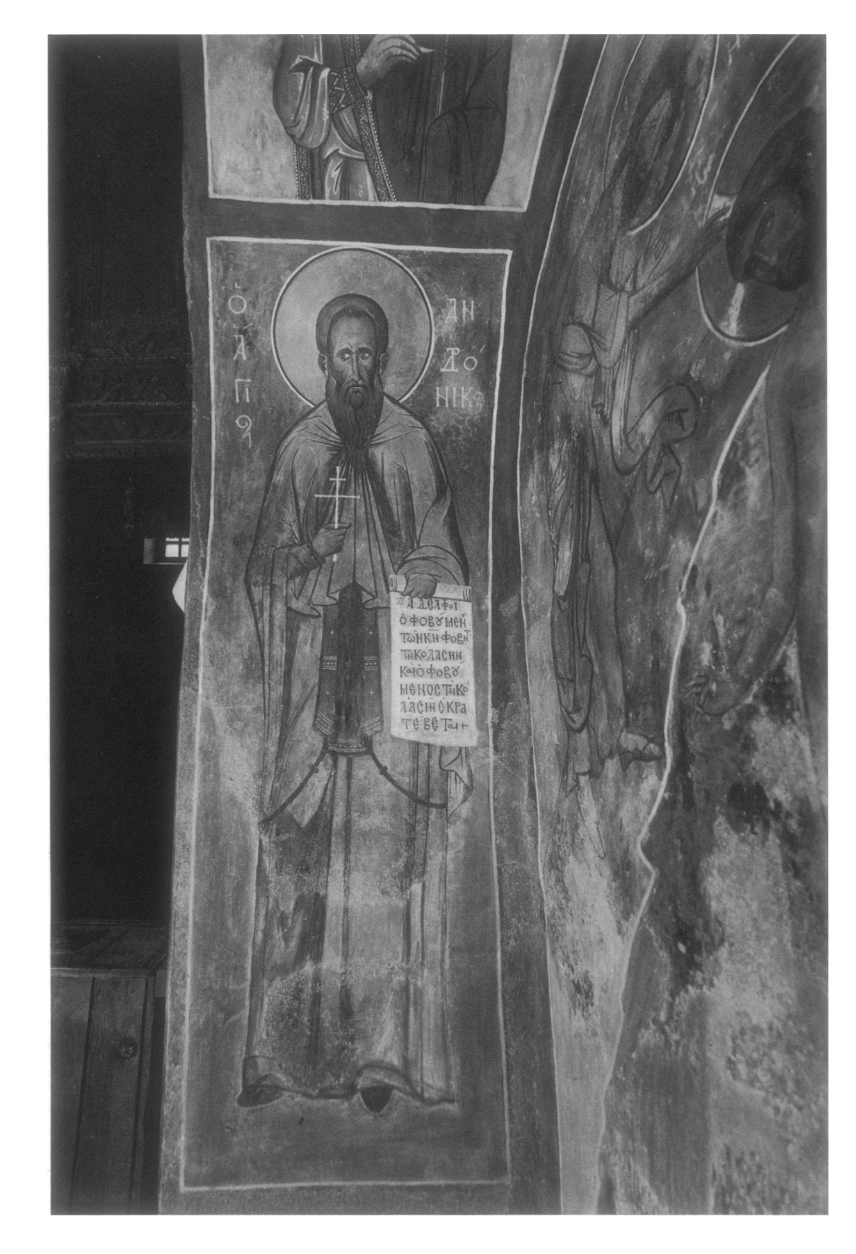
86 Piédroit central sud, face ouest: Charitôn



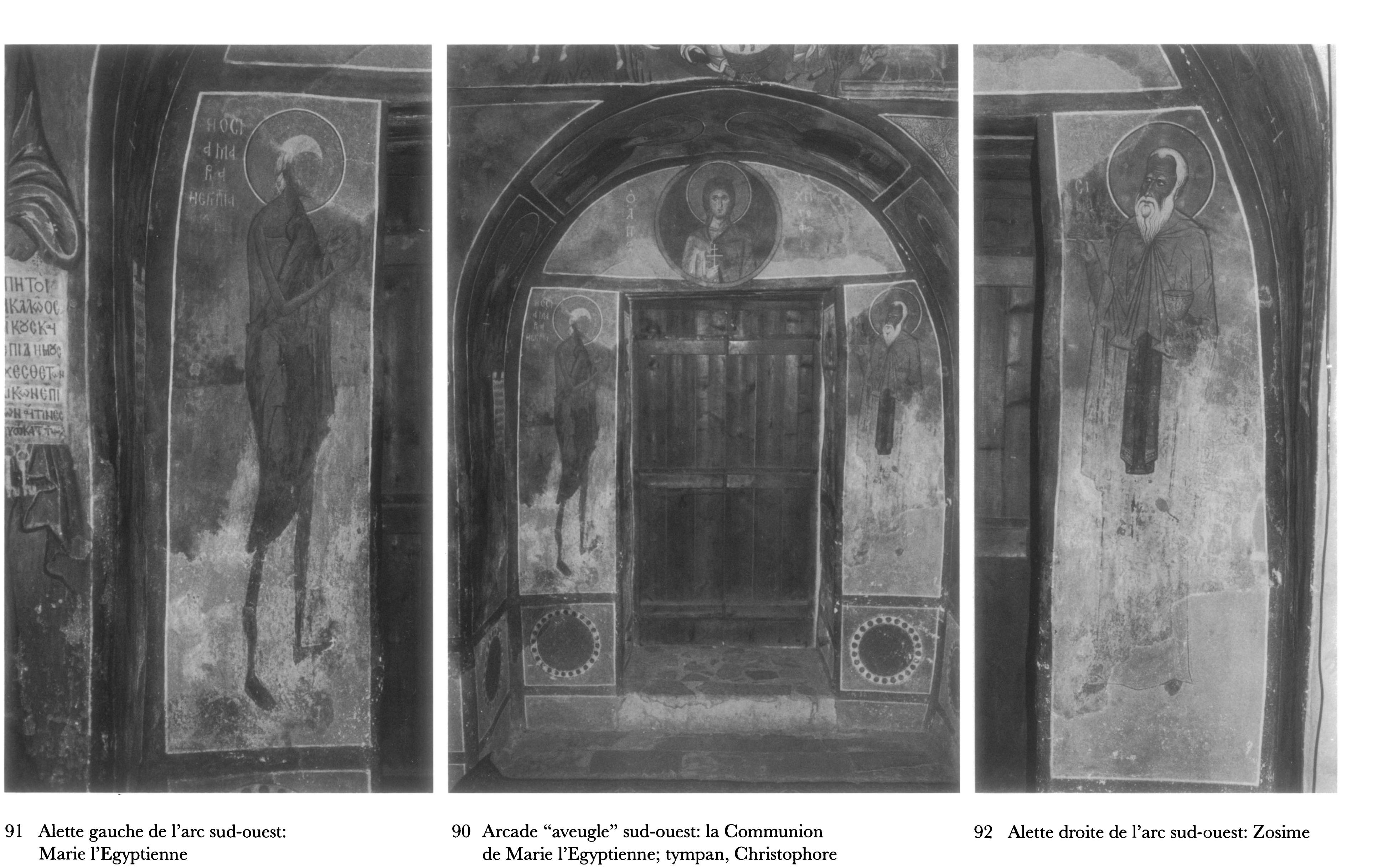
87 Piédroit sud-ouest: Hilarion



88 Pilier central nord, côté ouest: Kyriakos l'Anachorète



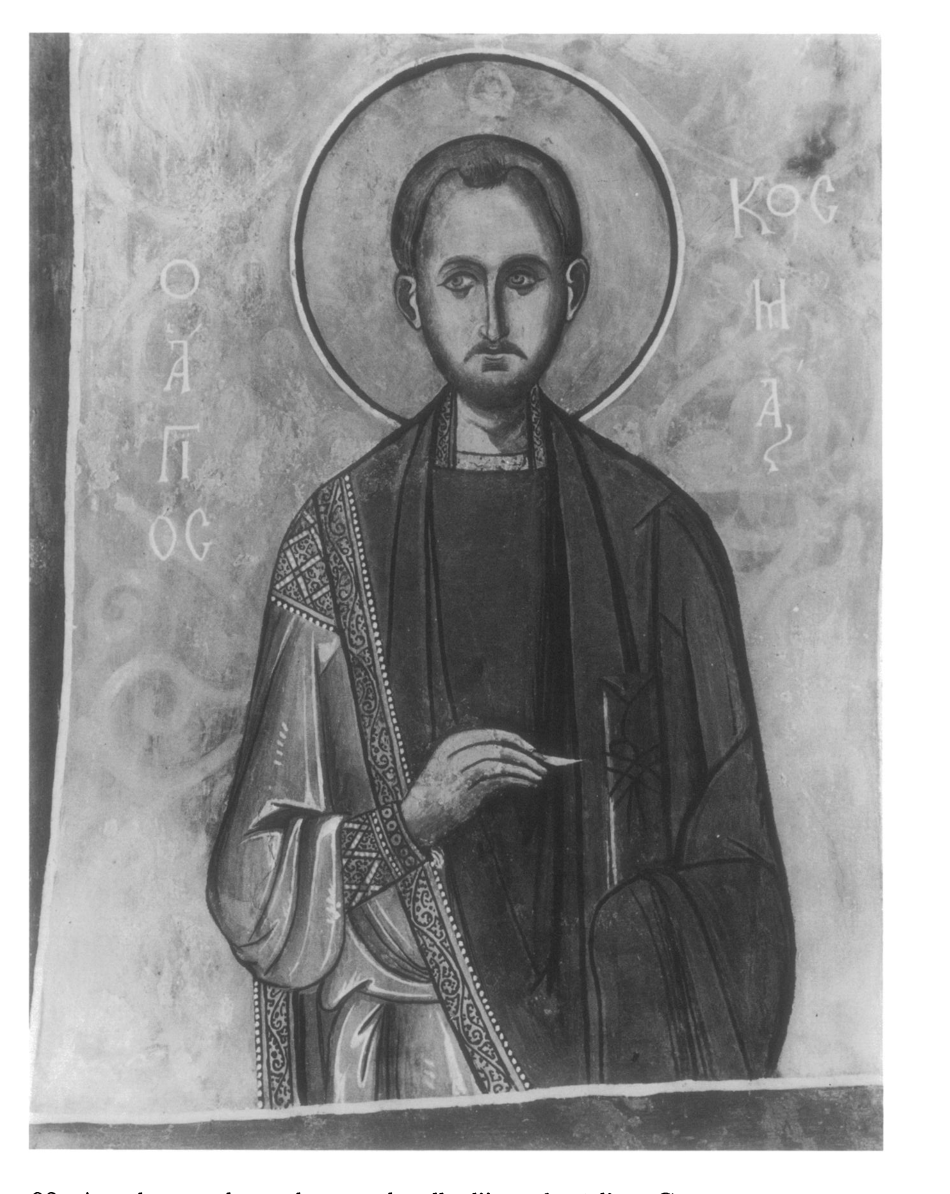
89 Pilier central nord côté ouest: Andronikos (photographie: Dumbarton Oaks)



91 Alette gauche de l'arc sud-ouest: Marie l'Egyptienne

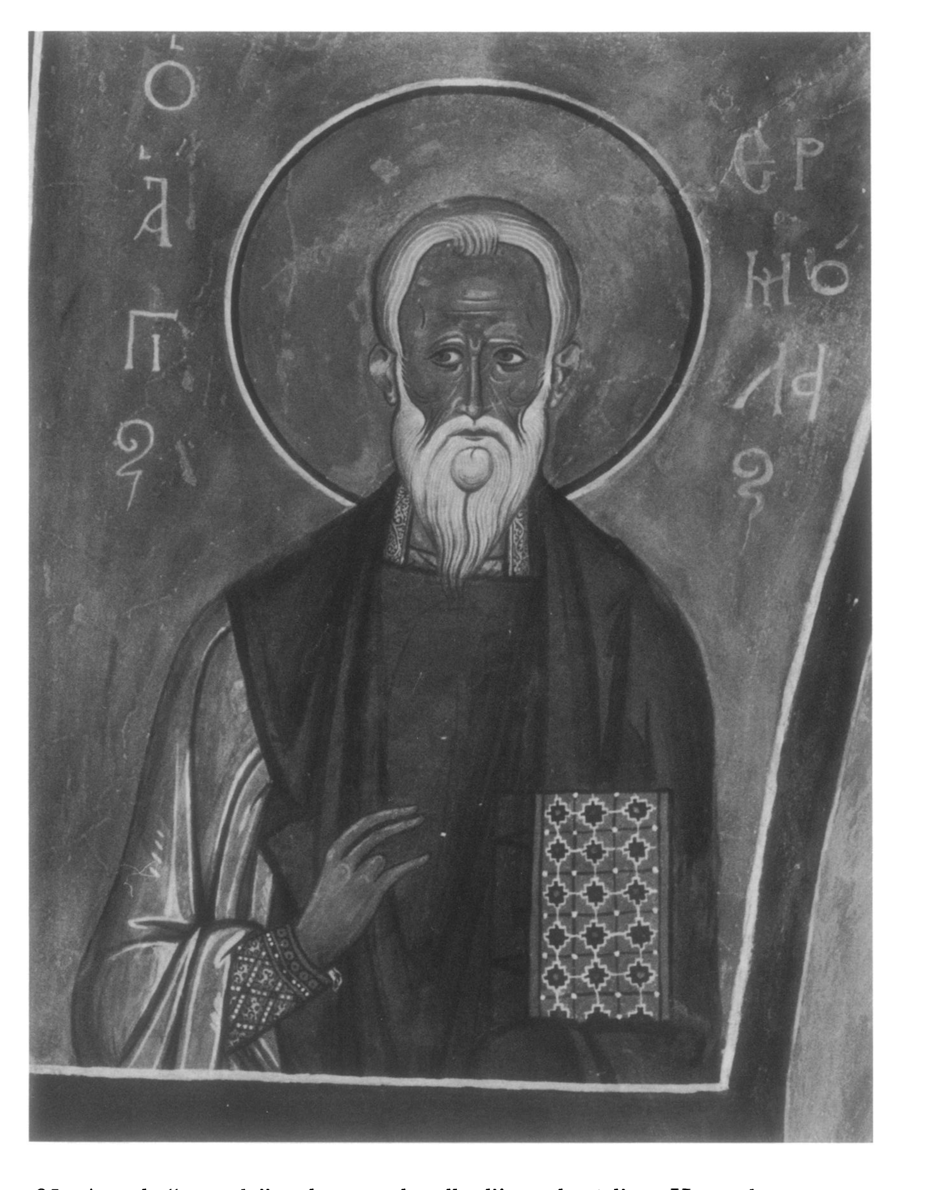
90 Arcade "aveugle" sud-ouest: la Communion de Marie l'Egyptienne; tympan, Christophore

92 Alette droite de l'arc sud-ouest: Zosime

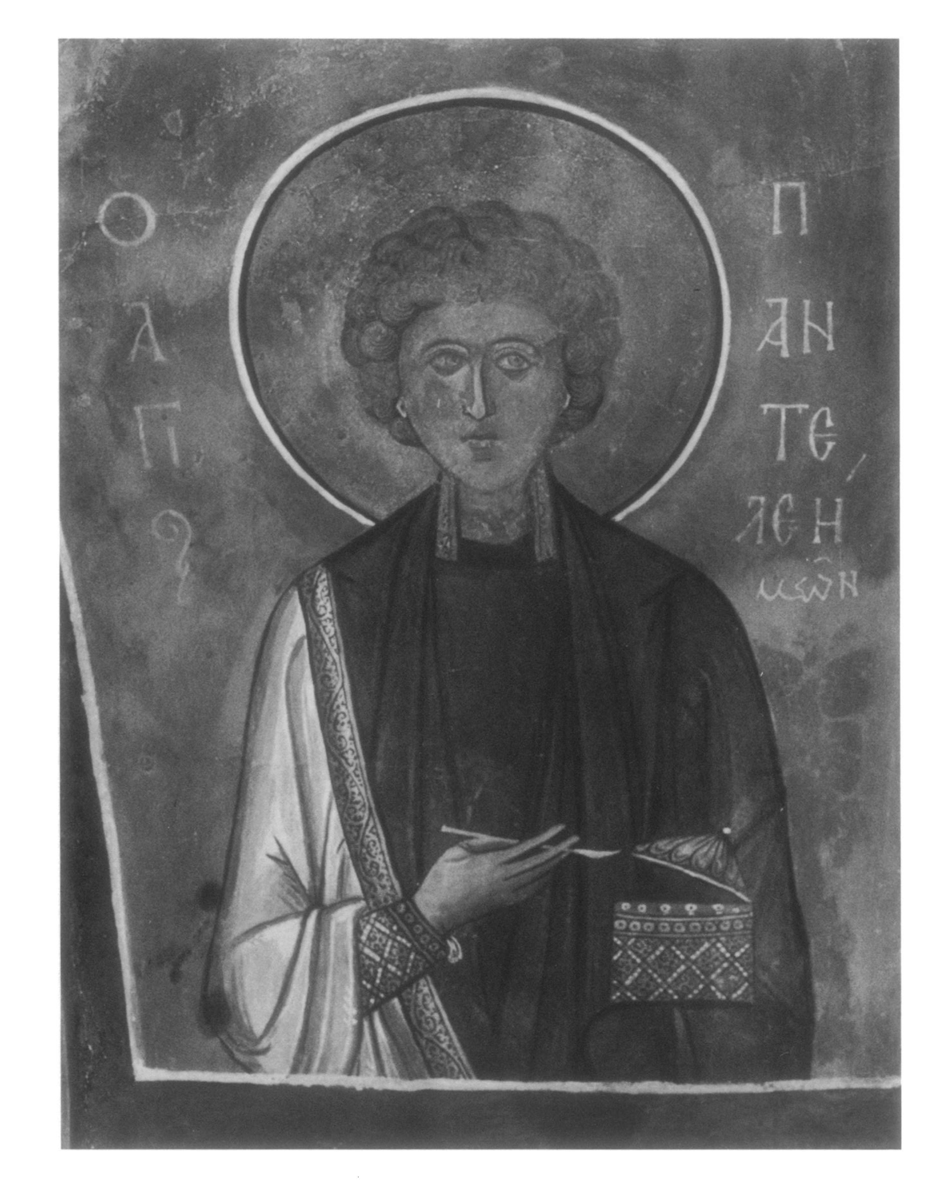


93 Arcade-aveugle nord-ouest, douelle d’intrados à l’est: Cosme

94 Arcade-aveugle nord-ouest, douelle d’intrados à l’ouest: Damien



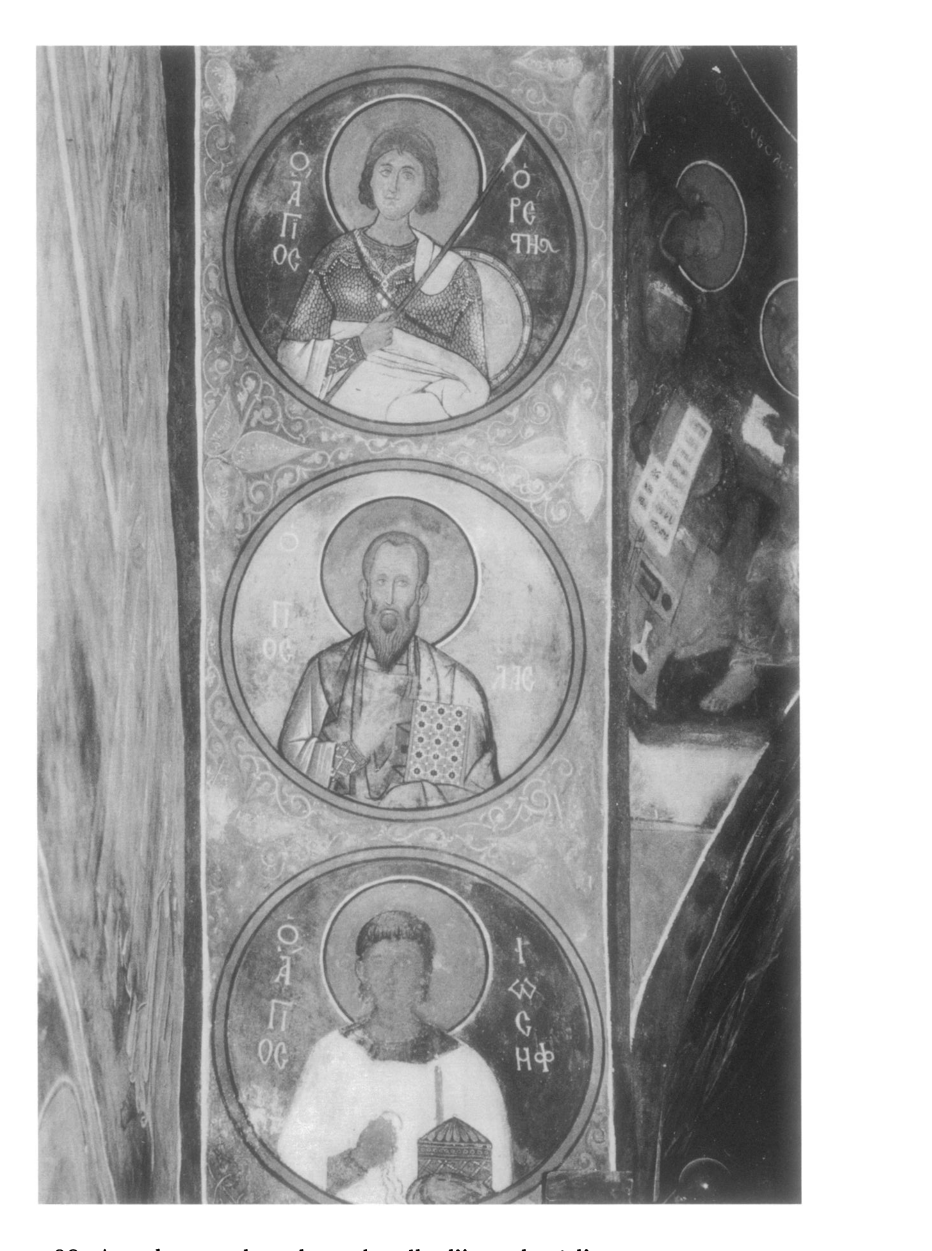
95 Arcade "aveugle" sud-ouest, douelle d'intrados à l'est: Hermolaos



96 Arcade "aveugle" sud-ouest, douelle d'intrados à l'ouest: Pantéléimon



97 Tympan de l'arcade "aveugle" sud-ouest: Christophore (photographie: Dumbarton Oaks)



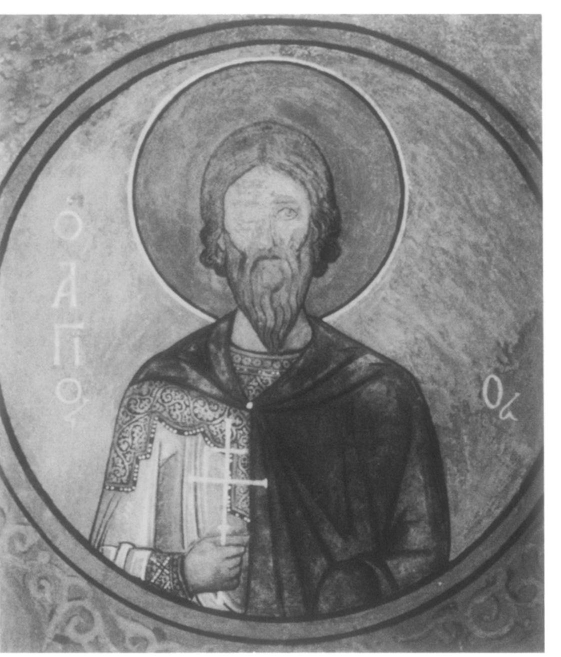
98 Arcade-aveugle sud-est, douelle d'intrados à l'ouest: Joseph, Aeithalas, Oreste



99 Arcade-aveugle sud-est, douelle d'intrados au sommet vers l'ouest: Auxentios (photographie: Département des Antiquités de Chypre)

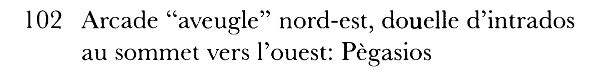


100 Arcade-aveugle sud-est, douelle d'intrados à l'est: Akepsimas, Mardarios, Eugénios (photographie: Département des Antiquités de Chypre)



101 Arcade "aveugle" nord-est, douelle d'intrados au sommet vers l'est: Akyndinos

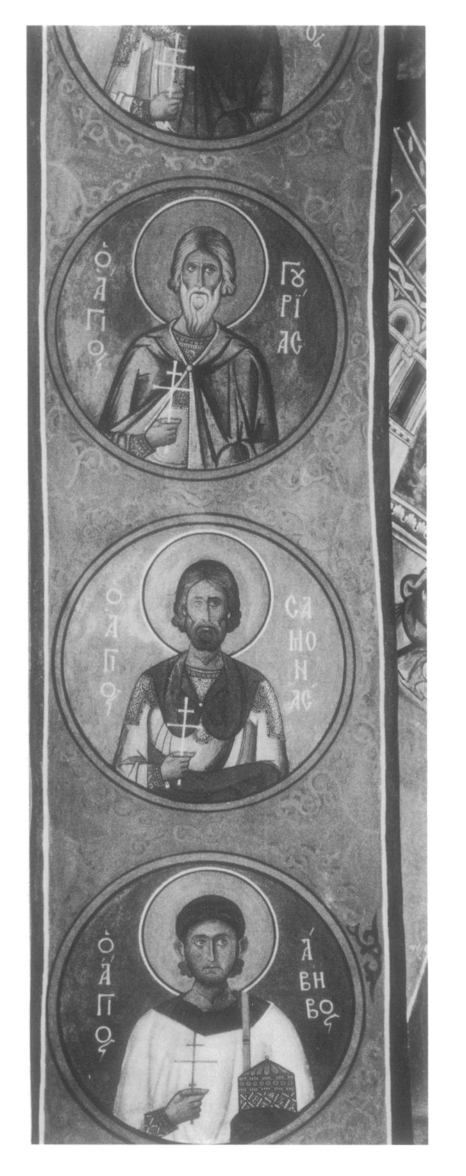




102 Arcade "aveugle" nord-est, douelle d'intrados au sommet vers l'ouest: Pègasios



103 Arcade "aveugle" nord-est, douelle d'intrados à l'ouest: Aphthonios, Elpidophoros, Anémpodistos



104 Arcade "aveugle" nord-est, douelle d'intrados à l'est: Abibos, Samonas, Gourias



105 Douelle d'intrados de la voûte ouest au sommet: Ménas, Victor, Vincent et Tryphon

106 Détail, Kalogréa, église du Christ Antiphonètès (vers 1200).
Tympan de l'arc entre les colonnes nord-est nord-ouest: la Nativité
(photographie: Département des Antiquités de Chypre)



107 Kalogréa, église du Christ Antiphonètès (vers 1200).
Colonne sud-ouest, registre supérieur: le Baptême
(photographie: Dumbarton Oaks)



108 Katô Lefkara, église de l'Archange-Michel (vers 1200).
Tympan sud de la travée centrale du naos: la Nativité



109 Katô Lefkara, église de l'Archange-Michel (vers 1200).
Tympan sud de la travée centrale du naos: le Baptême

tantes.[62] Celles-ci sont très étroites (0,25 m environ sur 0,86 m). Le tambour de la coupole est percé de douze baies,[63] également en plein-cintre, de 1,40 m de hauteur sur 0,25 m de large. Les fenêtres de l'abside ainsi que celles de la coupole sont obturées par des claustra de plâtre formant des "chiasmes" dans lesquelles s'inséraient des vitres, suivant un usage byzantin tradionnel (Figs. 16, 41–52).

L' édifice se terminait à l'ouest par un narthex, reconnu en fouille. Rajouté vers 1200, il était formé d'une salle transversale dotée d'une exèdre au nord et au sud. Il fut remplacé au XVIIIe siècle par un narthex plus large. Au XIVe siècle et, à la suite d'une refection, au XVIIIe l'ensemble de l'édifice fut englobé dans une construction charpentée couverte d'un toit protecteur formant portique sur les trois côtés de l'église (Pls. 1–4, Figs. 1, 16).[64]

Les Divisions Liturgiques

Le naos mesure 7,30 m de long. Il fut à l'origine séparé du bèma par un templon, ou une iconostase, comme il est de tradition. Le templon aurait occupé assurément, entre les piliers est du vaisseau, la place de l'iconostase actuellement visible. Le bèma mesure 4 m de long et son centre est pourvu d'une table d'autel posée sur un massif de maçonnerie de forme rectangulaire. Elle est enduite de plâtre et mesure 0,64 m sur 1,02 m, sur une base de 0,87 m par 0,50 m et de 0,83 m de hauteur.

Le diaconicon, situé comme il est d'usage dans la partie méridionale du bèma (Fig. 19), est pourvu d'une niche en cul-de-four s'ouvrant en plein-cintre de 0,40 m de rayon, de 0,88 m de flèche sur 0,50 m de large. Elle est aménagée au niveau du sol dans la partie inférieure du piédroit (sud) de l'abside (Pls. 3, 5). La prothèse, au nord, est munie d'une niche carrée à fond plat de 0,64 m de hauteur, sur 0,50 m de profondeur et de 0,45 m de large (Pl. 2). Elle est aménagée dans la partie médiane de l'arcade aveugle. Une seconde niche en cul-de-four d'un rayon de 0,50 m, d'une flèche de 0,62 m, sur 0,40 m de large, s'ouvre en plein-cintre à hauteur d'homme dans le piédroit de l'arc (Pl. 1, Fig. 20). Celles-ci ont gardé leur destination première et servent encore au rangement d'objets liturgiques.

Les peintures

Le décor peint antérieur à 1192

Nous avons déjà signalé que les peintures de l'abside présentent des différences notables avec le reste du décor tant du point de vue de l'exécution que du style (Pl. 1). En fait la décoration peinte de l'église commença par l'abside, comme il est d'usage, immé-

[62] Celles-ci apparaissent au nombre d'un, deux ou trois dans les absides de tout monument du XIIe siècle, à Chypre pour le moins; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: VI.A, pl. 1; VI.E, 101; IV.A, 46, pl. 1.

[63] Les fenêtres de coupoles sont le plus souvent au nombre de quatre. Seuls les monuments ayant vraisemblablement subit l'influence de Constantinople sont pourvus d'un nombre de fenêtres plus important; outre l'église qui nous occupe, on trouve huit à douze fenêtres dans les coupoles des églises d'Antiphonètès, d'Apsinthiotissa, de Trikomo ainsi qu'au paracclèsion de la Sainte-Trinité au monastère Saint-Jean-Chrysostome de Koutsovendis: Papageorgiou, "Constantinopolitan Influence," 471.

[64] Cf. Nicolaïdès, loc. cit., I: 28–32.

diatement après la construction du bâtiment.[65] Cependant pour une raison obscure survint une interruption des travaux.

Cela étant, en ce qui concerne le programme iconographique de l'abside on trouve, outre une Vierge à l'enfant flanquée par les archanges, une véritable "galerie" de portraits: un panthéon d'évêques principalement locaux (Figs. 6–8). Cette configuration relève d'un hapax dans l'iconographie byzantine, si l'on met à part l'exemple chypriote tardif de Saint-Nicholas-du-Toit (milieu du XIVe siècle)[66] qui, à l'évidence, s'en inspire. A notre sens une "incursion" aussi massive qu'exceptionnelle des prélats locaux dans le programme de l'abside ne saurait en aucune façon être fortuite.

Certes, cette présence d'évêques était consécutive au fait que la scène de la Communion des Apôtres ne fût pas représentée, comme il était généralement d'usage dans la seconde moitié du XIIe siècle, pour des raisons manifestement formelles et parce qu'on y substitua l'image des évêques officiant.[67] Néanmoins dans ce cas précis d'évêques locaux, cette disposition avait essentiellement pour but d'illustrer l'indépendance et l'autocéphalie de l'Eglise de l'île en même temps que son apostolicité. En témoigne d'ailleurs, sans conteste, le synodikon de Chypre du XIIe siècle, dans lequel on trouve tous les évêques locaux retenus par l'iconographe de l'abside de l'Arakiotissa.[68]

Il paraît de même évident que l'on a voulu ici servir au mieux l'identité chypriote mise à mal par les bouleversements politiques de la fin du XIIe siècle (soit l'usurpation d'Isaac Comnène en 1185, soit, et plus probablement, la prise de l'île par Richard-Coeur-de-Lion en 1191) dont l'iconographie absidale de Lagoudéra ne saurait être que l'écho.

Le décor peint daté de 1192

La décoration peinte du bèma et du naos inachevée fut poursuivie et complétée par un artiste surprenant et ingénieux qui fit usage de formules techniques nouvelles: polissage, reprises d'enduits, esquisses préliminaires gravées.[69] En outre il oeuvra sans hâte et avec précision. En témoigne le fait que l'on n'observe ni coups de pinceau manqués ou sommaires, ni omissions de détails, contrairement à ce que l'on constate dans de nom-

[65] Cf. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (Paris, 1991), 6 et note 9.

[66] Voir Stylianou, *Painted Churches,* 71.

[67] On relève, également, l'omission de la Communion aux Saints-Anargyres et à Saint-Nicolas de Kastoria, à Kurbinovo (cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle* [Bruxelles, 1975], 93 sq. [vol. I: texte; vol. II: figures]), et à Chypre à Hagia Mavra et au Christ Antiphonètès (Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: 41, 59). De fait, à l'exception du dernier monument dont l'abside a une flèche de 5 m, pour tous les autres, celle-ci ne dépasse guère 4 m. Or les absides comportant la Communion ont généralement une flèche supérieure ou égale à 4,50 m (Asinou 5 m, Pérakhorio 4,50 m). Il s'en suit que dans le cas d'absides exigües on préférait omettre la représentation de la Communion afin d'épargner—par la non-insertion d'un troisième registre—l'harmonie des compositions; ce qui fut fait à Katô Lefkara, dont l'abside mesure un peu plus de 4 m, avec pour résultat un rapport de proportions malheureux et fort inégal: Nicolaïdès, op.cit., 108, figs. 5, 6, 8, 9; et A. Papageorgiou, Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου, Κάτω Λεύκαρα, *RDAC* (1990), fig. 1. Toutefois, l'omission de la scène était facilitée par la représentation des évêques officiant qui se substitue aux significations théologiques de la première, laquelle soulignait le rapport entre Incarnation et Eucharistie (cf. Hadermann-Misguich, loc. cit.).

[68] N. dom Cappuyns, "Le synodikon de l'église de Chypre au XIIe siècle," *Byzantion* 10.2 (1935), 497; et surtout J. Gouillard, "Le synodikon de l'orthodoxie, édition et commentaire," *TM* 2 (1967), 1–316.

[69] On lira à ce sujet notamment D. Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods: A Comparative Study," *DOP* 22 (1968), tableau IV; Winfield et Winfield, *Byzantine Wall-Painting,* 133–65.

breux monuments à décor peint, tels que la Panagia Asinou, Sainte-Sophie de Trébizonde ou le Sauveur à Ravanica en Serbie (vers 1377).[70] Nous sommes ainsi en présence de l'oeuvre achevée d'un artiste d'une habileté consommée qui mérite le titre de maître de Lagoudéra.

Atelier et durée de travaux de décoration

Les observations effectuées en Russie et en Serbie démontrent qu'un atelier moyen était généralement composé d'un ou de deux artistes assistés d'autant d'aides et d'apprentis. Les mêmes études ont permis d'évaluer le travail journalier d'un atelier, avec un tel effectif, à 6 ou 7 m^2.[71] Pour l'atelier de Lagoudéra il y avait sans doute un seul artiste, assisté éventuellement d'un aide: le font penser les dimensions relativement modestes du monument. A raison de 3 m^2 excécutés quotidiennement pour un ensemble de 210 m^2 de superficie à décorer, on peut supposer que les travaux ont duré un peu moins d'une saison. Les longs étés chauds de Chypre rendaient difficile un travail à fresque[72] et puisque l'on sait que le décor est achevé en décembre 1192, on peut en situer le commencement au début de l'automne.

ETUDE ICONOGRAPHIQUE DES PEINTURES DE 1192

Hormis l'abside déjà ornée, la décoration de 1192 couvrit l'ensemble de l'intérieur de l'église y compris les parties latérales du bèma, la coupole et, on le suppose, la paroi ouest aujourd'hui démolie (Pl. 1). De plus, le programme iconographique vint compléter celui de l'abside (Figs. 18–20).

Les évêques des murs latéraux du bèma

Cyprien[73] (Fig. 19) Sur la paroi de l'arcade aveugle du diaconicon se trouve Cyprien vu en pied et tourné de trois quarts vers l'abside. Il prolonge en quelque sorte les théories des évêques officiant du registre inférieur de l'abside, tout comme les diacres et Hypatios de Gangres qui lui fait face dans la prothèse. Cette disposition des évêques des parois latérales du bèma est propre à l'iconographie de Lagoudéra.[74]

Cyprien n'est pas l'évêque de Carthage inconnu des synaxaires grecs, mais celui d'Antioche qui, de mage et philosophe qu'il était, devint évêque et martyr sous Dèce (249–251).[75] L'insertion du saint dans le programme iconographique de la Panagia Arakiotissa

[70] Winfield, "Methods," 132, et D. Winfield et E. J. W. Hawkins, "The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus: A Report on the Seasons of 1965 and 1966," *DOP* 21 (1967), 265 sq.

[71] Winfield, "Methods," 132–33.

[72] D'après les observations de D. Winfield ("Methods," 79) à Chypre même, l'enduit se maintient, en hiver, frais pendant sept ou huit jours tandis qu'en été il sèche en moins de 24 heures.

[73] Ménologe, 2 octobre: *Synaxarium CP,* cols. 98 sq.; et Macaire Simonos Petras, *Le synaxaire, vies des saints de l'église orthodoxe* (Thessalonique, 1981), I, 218–19.

[74] Cf. S. Tomeković, *Le "maniérisme" dans l'art mural de Byzance (1164–1204),* thèse de doctorat de 3e cycle (dactylographiée) (Université de Paris I, 1984), I,108 sq.

[75] Cf. A. Kazhdan, *The List of Saints of the 1st–10th Centuries in a Chronological Order* (Washington, D.C., s.a.), I, 34; et G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin* (Paris, 1925–42), I, 209 note 4; se reporter également à la note 73.

est justifiée par les relations privilégiées de l'Eglise de Chypre avec celle d'Antioche.[76] Aussi, le fait que des reliques du saint, et de sa compagne Justine, étaient conservées—aux dires de Léontios Makhairas[77]—dans une église de la commune de Ménoiko (région de Nicosie), placée sous son vocable, où un culte lui était rendu, n'y est peut être pas étranger.

Cyprien est plus souvent représenté dans les livres enluminés qu'en peinture monumentale. En effet les cycles hagiographiques du saint illustrent fréquemment les manuscrits relatifs à la sixième homélie de Grégoire de Nazianze qui lui est consacrée.[78] Les plus anciens exemples remontent au IXe siècle, tandis que les plus abondants sont des XIe–XIIe siècles. Citons seulement le cas du Paris. grec. 510 (fol. 332v, sup.) de 879,[79] celui du Ménologe de Basile II (Vat. grec. 1613),[80] British Lib. Add. 24381 (fol. 52r) de 1088,[81] ainsi que le Roe 6 (s.c. 252, fol. 167v) d'Oxford, du XIIe siècle qui est très probablement issu des scriptoria chypriotes.[82]

En peinture monumentale, hormis l'effigie de Lagoudéra, Cyprien ne figure qu'à Kılıçlar kilise (début Xe), à Hacı İsmail dere 2 (lère moitié du Xe siècle), à l'église dite de la Théotokos à Hal dere de la même séquence chronologique, en Cappadoce,[83] à Hosios Loukas (vu également dans le diaconicon),[84] ainsi qu'au réfectoire du monastère Saint-Jean de Patmos (fresques après 1200).[85]

Le type physionomique du prélat-martyr, généralement assez stéréotypé, est celui d'un vieillard pourvu d'une chevelure et d'une barbe pointue moyenne ou longue, blanche ou poivre et sel. Cependant, les fortes similitudes de l'effigie de notre monument avec celle de Patmos témoignent, à l'évidence, d'une caractérisation prononcée qui paraît avoir été accomplie à Lagoudéra même. D'autre part, il convient de noter que l'évêque

[76] Voir en particulier V. Englezakis, Ἐπιφάνιος Σαλαμίνος, πατὴρ τοῦ κυπριακοῦ αὐτοκεφάλου, *Πρακτικὰ τοῦ 2ου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου*, Nicosie, 20–25 avril 1982 (Nicosie, 1986), II, 303–12, surtout 308–11, réédité dans V. Englezakis, Διὰ τὴν Ἐκκλησίαν Κύπρου (Athènes, 1996), nº 1, 57–70; et K. Kyrris, Χαρακτηριστικὰ τῆς κυπριακῆς ἱστορίας κατὰ τὴν πρώιμη Βυζαντινὴ περίοδο, *Πρακτικὰ Συμποσίου Κυπριακῆς Ἱστορίας* (Nicosie, 2–3 mai 1983) (Ioannina, 1984), 17 sqq., surtout 33–38.

[77] *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus Entitled 'Chronicle,'* éd. R. M. Dawkins (Oxford, 1932), 39, §39.

[78] Notons à cet égard la confusion faite par Grégoire dans un de ses panégyriques entre Cyprien d'Antioche et Cyprien de Carthage: Grégoire de Nazianze, *Discours,* éd. J. Mossay, SC 284 (Paris, 1981), 9–85; H. Delehaye, "Cyprien d'Antioche et Cyprien de Carthage," *AB* 29 (1921), 314–42; et C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (Londres, 1982), 88 note 16.

[79] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle* (Paris, 1929), pl. XLVII; et I. Spartharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts* (Leyden, 1976), I, nº 4, 6–9.

[80] *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1630)* (Turin, 1907), 80.

[81] G. Galavaris, *The Illustration of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton, 1969), 108, pl. XIV, fig. 96.

[82] I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften,* I, Bodleian Library (Stuttgart, 1977), I, fig. 322; (1982), III, 340 sq.

[83] Voir respectivement Jerphanion, *Eglises rupestres,* I, 209; M. Restle, *Die byzantinischen Wandmalerei in Kleinasien* (Recklinghausen, 1967), II, nº XXIV (nº 157), fig. 261; idem., "Zwei Höhlenkirchen im Haçı İsmail dere bei Ayvalı," *JÖB* 22 (1973), 259–79, surtout 261, fig. 5; et Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 66.

[84] E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni* (Cambridge, Mass., 1931), pl. 119, fig. 31.

[85] A. Orlandos (*Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς Θεολόγου Πάτμου* [Athènes, 1970], 88 note 8, figs. 16, 69) identifia par erreur Cyprien de Carthage ce qui, pour les raisons susmentionnées, ne saurait en aucune façon être le cas. Il est donc indubitable que le portrait de Patmos représente, comme ailleurs, Cyprien d'Antioche.

d'Antioche est dans tous les cas représenté revêtu du costume épiscopal caractérisé par l'omophorion, ainsi que nous pouvons le voir ici même.

Enfin, sur le phylactère du saint se lit ce texte extrait de la liturgie de Jean Chrysostome:

> + ⌜Ἐ⌝ξαιρέ/τως τ⌜ῆς⌝ / Παναγίας / ἀχράντου / ὑπερευ/λογημέ/νης, ἐνδ⌜ό⌝ξου / Δεσπ⌜οί⌝ν(η)ς ἡμῶν Θ(εοτό)κου / καὶ ἀ⌜ει⌝παρθ(ένου) / Μαρίας.[86]
>
> + Surtout pour notre très sainte, pure, bénie par-dessus tout et glorieuse Dame, la Mère de Dieu et toujours Vierge Marie.[87]

Il s'agit de la prière de l'Intercession, l'ekphonèse, que le prêtre dit à voix haute[88] en encensant les saintes espèces. Celle-ci est en fait prescrite par Denys de Fourna pour figurer sur le rouleau de Cyrille d'Alexandrie.[89] Il en est ainsi dans un certain nombre de monuments à compter du XIIIe siècle.[90]

Lazare[91] (Fig. 21) A gauche de Cyprien d'Antioche, sur l'embrasure intérieure de l'arcade aveugle qui abrite le diaconicon, se dresse, hiératique, la figure de Lazare le ressuscité. Il clôt le panthéon des saints évêques locaux du programme iconographique de l'Arakiotissa. Sa représentation en qualité d'évêque, qui n'est pas exceptionnelle, est d'autant moins surprenante qu'une légende populaire locale(?) prétend qu'après sa résurrection en Béthanie il aurait été consacré comme premier évêque au siège de Kition (près de l'actuelle Larnaca) par Pierre lui-même et qu'il y serait, d'ailleurs, mort après un épiscopat de dix-huit ans.[92] Il est à noter que Lazare figure parmi les évêques locaux du synodikon de l'église de Chypre.[93]

Quoi qu'il en soit, son culte ne devrait pas être antérieur à l'invention de ses reliques en 890 à Larnaca, ou à leur translation à Constantinople en 901 par les soins de Léon VI le Sage, ainsi qu'en témoigne le Synaxaire de Constantinople (XIIe–XIIIe siècles).[94]

[86] P. Trempelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (Athènes, 1935), 116, §§5–6; F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western,* I: *Eastern Liturgies* (Oxford, 1967), 331, §§22–25, et G. Babić et C. Walter, "The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration," *REB* 34 (1976), 272, n° 21.

[87] P. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* (Amay-sur-Meuse, 1937), I, 241.

[88] Ibid.

[89] D. de Fournas, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης,* éd. A. Papadopoulos-Kerameus (Saint-Petersbourg, 1909), 154; et P. Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysios of Fourna* (Londres, 1981), 54.

[90] Babić et Walter, "Liturgical Rolls," 274, n° 12; 275, n° 24–25: Riza-Bogorodice de Bijela (XIIe–XIIIe siècles), en Yougoslavie; Saint-Nicolas-Orphanos (1325), de Thessalonique: A. Tsitouridou, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στή Θεσσαλονίκη,* Βυζαντινὰ Μνημεῖα 6 (Thessalonique, 1986), 70, pls. 7, 8.

[91] Ménologe, la veille du dimanche des Rameaux: H. Delehaye, "Saints de Chypre," *AB* 26 (1907), 258.

[92] Ibid., 275 sq.; et Hackett, *Orthodox Church,* 311, 411–15, 431; on lira également C. Walter, "Lazarus a Bishop," *REB* 27 (1969), 197–208.

[93] Voir Cappuyns, "Synodikon," 492, n° 69; 500, n° 6; et surtout Gouillard, "Synodikon," 112.

[94] L'événement est commémoré le 17 octobre (*Synaxarium CP,* cols. 146–48, §13) ce qui, pour le Professeur Mango est la date probable de la fête de la translation des reliques de Lazare: 17 octobre 901; cf. Walter, "Lazarus," 200 sq. Il est à noter également que l'empereur, en échange de la transaction avec les chypriotes, aurait érigé à ses dépens une basilique à coupoles dédiée à Saint-Lazare dont les vestiges (fenêtres, chapiteaux, pavement en opus sectile: éléments propres à la tradition architecturale de Constantinople) ont été mis au jour lors des fouilles récentes dans l'église homonyme à Larnaca: Megaw, "Byzantine Architecture," 79; et Papageorgiou, "Architecture byzantine," 326 sq. D'autre part, il faut le dire, Chypre n'est pas seule à revendiquer Lazare; nous le retrouvons non seulement en Asie Mineure (Ephèse) mais encore en Provence: Delehaye, "Saints de Chypre."

Mais la mention la plus ancienne relative à Lazare, en tant qu'évêque de Kition, est une homélie de Jean d'Eubée avec pour sujet sa résurrection, composée en 774, qui nous est connue par un manuscrit du Xe siècle.[95]

C'est à cette époque également que nous trouvons le plus ancien portrait de Lazare évêque à Tokalı II (vers 960) dont le décor se rattache à l'art constantinopolitain.[96] Il en va de même pour les exemples du XIe siècle qui représentent Lazare revêtu du chiton des apôtres[97] sur lequel est posé l'omophorion épiscopal: il s'agit dans ce cas des miniatures du Tétraévangile Paris. grec. 74 (fol. 193)[98] et de celui de Londres Add. 39627 (fol. 248),[99] ainsi que du portrait en émail, sur un calice conservé au Trésor de Saint-Marc de Venise.[100]

Pour le XIIe siècle il nous faut revenir à Chypre où le plus ancien exemple de l'évêque de Kition se trouve dans le diaconicon d'Asinou (1105–6). Il n'en subsiste toutefois que l'inscription nominative.[101] A Pérakhorio (1160–80), le saint est représenté dans l'abside même et accompagné par les pères majeurs de l'Eglise.[102] L'exemple de Lagoudéra mis à part, nous en connaissons aussi les vestiges d'un autre à Katô Lefkara dont l'identification à Lazare, revêtu de l'omophorion épiscopal, ne fait aucun doute.[103] Il était également représenté en tant que tel à l'église (maintenant disparue) du Sauveur de Neredica (1199) près de Novgorod où, comme à Pérakhorio, il était figuré dans l'abside aux côtés des évêques de tradition constantinopolitaine.[104]

Parmi les exemples tardifs il convient de citer le portrait de Saint-Nicolas-du-Toit (milieu de XIVe siècle),[105] ainsi que ceux du Brontochion (1311/12–20) et de la Pantanassa (1428) à Mistra. Dans ces deux derniers cas, Lazare est inclu dans la représentation des Soixante-dix et revêtu conjointement du chiton des apôtres et de l'omophorion épiscopal.[106]

La physionomie de Lazare telle qu'elle a prévalu à la Panagia Arakiotissa atteint un degré de caractérisation remarquable. De fait, l'aspect décharné du visage, l'hyperdolichocéphalie du crâne et le système pileux réduit à deux boucles blanches, surmontant

[95] En fait, il est plus que vraisemblable que cette mention a été interpolée dans le document par le copiste du Xe siècle: Walter, "Lazarus," 202 sq.

[96] A. Epstein, *Tokalı Kilise: Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (Washington, D.C., 1986), 67; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 320; Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 105; et Restle, *Kleinasien,* II, n° X (n° 334).

[97] En effet Lazare figure, dans certains textes, parmi les Soixante-dix disciples: Walter, "Lazarus," 201.

[98] H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle* (Paris, 1908), pl. 166; et Walter, "Lazarus," 197 note 1, fig. 4.

[99] *Les miniatures de l'Evangile du roi Jean-Alexandre à Londres,* éd. B. Filow (Sofia, 1934), pl. 119, n° 324; et Walter, "Lazarus," fig. 3. Les deux miniatures illustrent le passage de Jean 12:1–3: le repas offert en l'honneur de Jésus lorsqu'il vint en Béthanie six jours avant Pâques. Lazare le ressuscité est représenté à droite de la table, face au Christ, à la seconde place d'honneur.

[100] Walter, "Lazarus," 204; et en particulier A. Grabar, "Calici bizantini e patene bizantine medievali," *Il tesoro di S. Marco—Il tesoro e il Museo,* éd. H. R. Hahnloser (Florence, 1971), 60, n° 42, pl. XLIV.

[101] Winfield et Hawkins, "Asinou," 264.

[102] Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 26.

[103] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 116; et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 226, pl. XXXVIII.

[104] Cf. V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century* (Londres, 1966), fig. 94; et Walter, "Lazarus," fig. 1.

[105] Stylianou, *Painted Churches,* 71.

[106] Cf. Walter, *Art and Ritual,* 26 note 121; D. Mouriki, "The Wall Paintings of Panatanassa," *The Twilight of Byzantium,* éd. D. Mouriki et S. Ćurčić (Princeton, 1991), 226.

de façon quelque peu surréaliste l'oreille droite, concourent à lui donner une apparence cadavérique tout à fait réaliste—n'est-il pas, du reste, communément surnommé ὁ Τετραήμερος?[107] Il en est de même, ou peu s'en faut, des traits du portrait de Pérakhorio bien que l'évêque soit, là, pourvu des moustaches et peut-être d'une barbe clairsemée.[108] Une morphologie analogue, celle d'un vieillard presque chauve portant moustaches et barbe chétives, apparaît dans l'enluminure du Tétraévangile de Londres.[109] A l'inverse, celle du Paris. grec. 74 nous montre un homme jeune portant chevelure et barbe brunes tout comme dans le portrait du calice de Venise.[110] Les effigies de Tokalı et Neredica se distinguent par un visage jeune et imberbe à chevelure claire retombant en frange autour du front, ainsi que par la tonsure sur le sommet du crâne pour le deuxième cas.[111] Il est manifeste que l'individualisation du portrait de Lazare s'opère à Chypre, avec force à Lagoudéra et dans une mesure moindre à Pérakhorio.

Hypatios[112] (Fig. 22) Le saint est vu à mi-corps, tourné dans la direction de l'abside, sur le tympan de l'arcade aveugle qui abrite la prothèse. Il s'agit de l'évêque thaumaturge de Gangres (IVe siècle) en Paphlagonie qui figure parmi les 318 prélats participant au concile de Nicée (325).[113] En peinture monumentale, c'est un saint traditionnel de l'iconographie cappadocienne que l'on rencontre dans de nombreux monuments, dont Kılıçlar kilise (vers 900), Saint-Jean de Güllü dere (913–920), Tokalı II, Çavuşin (963–969), Çarıklı kilise (milieu XIe)[114] et en Macédoine aux Saints-Anargyres de Kastoria (1170–80).[115]

Hypatios paraît être également assez fréquemment représenté dans les ménologes, à en juger par les enluminures du Vat. grec. 1613,[116] de celui de Moscou (grec. 183, fol. 158) du XIe siècle[117] et de Thessalonique (Grec. th. 1, fol. 33v) daté de 1322–40, conservé actuellement à la Bodleienne,[118] pour ne citer que ceux là.

La Panagia Arakiotissa en constitue le plus ancien exemple connu à Chypre; d'autres, tardifs, apparaissent à Saint-Nicolas-du-Toit (milieu du XIVe siècle), à la Panagia Amaskou (peintures de 1564) et au katholikon du monastère de Saint-Néophyte (après 1503).[119] Hors Chypre, citons aussi le portrait de Saint-Clément d'Ohrid (1294–95) en Macédoine.[120]

[107] "Des quatre jours": cf. Delehaye, "Saints de Chypre," 257.

[108] De ce portrait, seul demeure le dessin préliminaire: Megaw et Hawkins, "Perachorio," 309, fig. 26.

[109] Walter, "Lazarus," fig. 2.

[110] Ibid., 204 sq., fig. 4; et Grabar, "Calici bizantini," loc. cit.

[111] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 105. Pour Neredica voir Lazarev, *Murals,* fig. 94.

[112] Ménologe, 14 novembre: *Synaxarium CP,* col. 223.

[113] Voir loc. cit.; *BHG*³, I, 250 sq.; Kazhdan, *Saints,* II, 112; et Walter, *Art and Ritual,* 87.

[114] Voir respectivement: N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (Paris, 1983), nº 4, 150; Restle, *Kleinasien,* III, nº XXIX, et L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia* (Londres, 1985), 211; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 522; et Restle, *Kleinasien,* III, nº XXVI; ibid., II, nº XXI, et Jerphanion, op. cit., 456, pl. 125, nº 3.

[115] Chatzidakis, *Καστοριά,* 24, fig. 1 (nº 101).

[116] *Il Menologio,* 181.

[117] Cf. D. K. Trenev et N. P. Popov, *Miniatures du Ménologe grec du XIe siècle Nº 183 de la bibliothèque synodale de Moscou* (Moscou, 1911), pl. VII, fig. 32.

[118] Hutter, *Corpus,* II, nº 19, fig. 61.

[119] Voir Stylianou, *Painted Churches,* 71, 244, 379.

[120] R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Giessen, 1963), I, pl. 20, nº 6.

Le type physionomique du saint, assez stéréotypé, correspond dans tous les cas ou presque à la description laconique de l'*Ἑρμηνεία:*[121] vieillard pourvu d'une barbe pointue (blanche). Il en est ainsi à Lagoudéra bien que les traits de l'évêque soient fort ressemblant avec ceux de Cyprien en vis à vis.

Sur le rouleau d'Hypatios est inscrit ce texte:

> + Τὸ πλή/ρωμα τοῦ / νόμου / καὶ τῶν / προφη/τ(ῶν) αὐτὸς ὑπάρχων, / Χ(ριστ)ὲ ὁ Θ(εὸ)ς / ἡμῶν / ὁ πληρώσ[ας πᾶσαν πατρικὴν οἰκονομίαν.][122]
>
> + Plénitude de la loi et des prophètes, Christ Dieu, vous qui avez accompli toutes les dispositions prises par votre Père.[123]

Il s'agit d'une prière extraite de la liturgie de Jean Chrysostome (manuscrit du IXe siècle) dite par le prêtre dans le skévophylakion-prothèse après la fin de l'office eucharistique et lorsque celui-ci s'y retire pour ôter son costume sacerdotal.[124] En conséquence, on peut considérer que le portrait d'Hypatios clôt l'illustration des prélats officiant.

Les diacres[125]

Le programme de la Panagia Arakiotissa contient six figures de diacres. Les plus éminents, Etienne et Romanos, sont vus en pied dans l'embrasure orientale des arcades aveugles qui abritent respectivement le diaconicon et la prothèse (Pl. 5, 1–2), alors que Nikanôr et Stakhyos sont enfermés dans un clipeus sur l'arc de front de l'abside de sorte qu'ils surplombent l'autel (Pl. 4). Abibos et Joseph, vus en médaillon également, sont, eux, inclus dans les séries de martyrs de l'intrados des arcades aveugles de la travée centrale du naos. Le premier surmonte le pilier nord de la clôture du choeur et reste ainsi proche du bèma, le second en revanche bien que lui faisant face est éloigné. Il figure sur un emplacement analogue au dessus du pilier sud-ouest du naos.[126]

Etienne le Protomartyr[127] (Fig. 23) Le premier des martyrs de la chrétienté, ainsi que l'iconographe de Lagoudéra—mais il n'est pas le seul—a tenu à le préciser, Etienne fut mis à mort par lapidation entre 31 et 36 "devant" les remparts de Jérusalem.[128] On lui confère en outre les titres conjugués d'apôtre (parmi les Soixante-dix) et archidiacre comme l'attestent les Actes des Apôtres.[129]

Ce saint était particulièrement vénéré à Constantinople depuis que quelques unes de ses reliques y avaient été transférées au début du Ve siècle (sa main par exemple, don de

[121] *Ἑρμηνεία,* 202; et Hetherington, *Painter's Manual,* 78.

[122] Brightman, *Liturgies,* 344; et Trempelas, *Τρεῖς λειτουργίαι,* 156.

[123] Mercenier, *Rite byzantin,* I, 252.

[124] Brightman, *Liturgies,* 308; et Trempelas, *Τρεῖς λειτουργίαι,* note 45.

[125] Voir à ce sujet G. de Jerphanion, "L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Age en Orient," *Voix des monuments* (Paris, 1938), n° XIX, pp. 283–96; et D. Pallas, Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά, *Δελτ.Χριστ.'Αρχ.'Ετ.* 24 (1954), 156 sqq.

[126] Pour des raisons de commodité ces deux derniers seront étudiés simultanément avec les martyrs puisqu'ils sont considérés également comme tels.

[127] Ménologe, 27 décembre: *Synaxarium CP,* col. 349, §3; et *Synaxaire* (op. cit. note 73), II, 246–49.

[128] Voir *BHG*³, II, 247–53; K. Beitl, s.v. Stephanus, Erzmartyrer, *LThK* 9: 1050–52; et *AB* 101 (1983): Inventaire, 397. Voir également Kazhdan, *Saints,* I, 13.

[129] Ac. 6: 2–6; voir également J. P. Audet, s.v. Etienne, *DSp* 42: 1477–81; et V. Saxer, *Bible et hagiographie* (Berne-Frankfort-New York, 1986), 15–17.

l'évêque de Jérusalem).[130] Le nombre d'églises (une douzaine) qui lui étaient dédiées en témoigne,[131] tout comme l'iconographie du diacre remontant à l'époque post-iconoclaste au moins. Ces représentations privilégient les portraits isolés et des images narratives illustrant sa lapidation.[132] On pense aux exemples les plus anciens que constituent la mosaïque du Grand Secréton (vestibule sud) de Sainte-Sophie de Constantinople (vers 870),[133] les miniatures du Ménologe de Basile II (Vat. grec. 1613) et des *Sacra Parallela* (fol. 40r)[134] et les ivoires du Vatican, du Cabinet des Médailles et du Victoria and Albert Museum notamment.[135] Pour le XIe siècle, il convient de citer l'exemple de la Néa Monè qui se rattache aux monuments précités par le fait qu'Etienne est figuré au titre d'apôtre.[136] Il revêt cependant sa qualité de diacre et on l'a représenté comme tel dans le bèma ou à proximité immédiate, dans les cas suivants: Saint-Jean de Güllü dere (913–920); Hacı İsmail dere n° 1 (milieu du Xe siècle); Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021); Eski Gümüş; İhlara, Yılanlı kilise en Cappadoce[137] et Sainte-Sophie de Kiev.[138] On constate que les images d'Etienne se multiplient dès le XIe siècle sinon le Xe siècle.[139]

Pour l'époque comnène et tardo-comnène citons parmi d'autres les mosaïques de Daphni et de Saint-Michel de Kiev (1111–12),[140] comme celles de Sicile (Cefalù, Martorana, Monreale),[141] les fresques de Bačkovo, Sainte-Sophie d'Ohrid, la cathédrale de Kobayr (1171) en Géorgie, le parecclèsion de la Vierge au monastère Saint-Jean de Patmos (vers 1185), les Saints-Anargyres de Kastoria, Kurbinovo et l'Evangélistria à Géraki.[142] A

[130] Cf. G. Dagron, *Naissance d'une capitale* (Paris, 1984), 95; et plus particulièrement E. D. Hunt, "The Traffic in Relics: Some Late Roman Evidence," *The Byzantine Saint,* Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies (Birmingham, 1981), 171 sq.: il apparaît que les reliques du saint ont été l'objet du plus vaste trafic qui soit (Afrique du Nord, Espagne, Italie, etc.). Voir également F. Halkin, *Etudes d'épigraphie grecque et d'hagiographie byzantine,* Variorum Reprints (Londres, 1973), I–VI: passim.

[131] Voir R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin,* III: *Les églises et les monastères* (Paris, 1969), 472–78.

[132] Cf. D. Mouriki, *Τά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς Χίου* (Athènes, 1985), I, 164 sq. (vol. I: texte; vol. II: figures).

[133] R. Cormack et E. Hawkins, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp," *DOP* 31 (1977), 229, fig. 46.

[134] *Il Menologio,* 275; et K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Grecus 923* (Princeton, 1979), pl. CIX, fig. 490.

[135] Voir respectivement *Splendori di Bisanzio, testimonianze e riflessi d'artre e culture bisantina nelle chiese d'Italia* (Milan, 1990), 180, n° 70; *Byzance,* l'art byzantin dans les collections publiques françaises (catalogue) (Paris, 1992), éd. Y. Durand (Paris, 1992), 236–37, n° 150; Mouriki, Νέα Μονή, 164 et notes 3–7: y sont cités d'autres exemples.

[136] Mouriki, ibid., figs. 70, 216. Il en est de même dans certaines représentations plus tardives dont on ne saurait manquer de citer l'exemple remarquable de Studenica (1208–1209): S. Ćirković et al., *Studenica* (Belgrade, 1986), figs. 54, 70.

[137] Respectivement Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 39; ibid., 192; Jerphanion, *Eglises rupestres,* II.i, 315; Restle, *Kleinasien,* III, n° XLVI (n° 183); Rodley, *Cave Monasteries,* 205; ibid., 116; Restle, loc. cit., n° LVII.

[138] Lazarev, *Murals,* 227; et G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev* (Kiev, 1971), 25, figs. 61, 74.

[139] D'autres exemples datés de ces périodes et situés en Cappadoce notamment sont cités apud Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 7, 84, 153, 242, 274, 310.

[140] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 77; et V. Lazarev, *Mikhajlovskie mozaiki* (Moscou, 1966), pls. 59–62, respectivement.

[141] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (Londres, 1949), 325 (fig. 7B), 39, 81, 115.

[142] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1928), 57; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* I, pl. 1, n° 18; N. Thierry, "Les peintures de Cappadoce et l'influence de Byzance: l'art du XIe siècle," *Histoire et Archéologie, les dossiers* 63 (1982), 110 sq., sch. 2; Orlandos, *Πάτμος,* 157, 138, pl. 5, et D. Mouriki, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στήν Πάτμο, *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.*

Chypre, outre le portrait de la Panagia Arakiotissa, nous connaissons celui d'Hagia Mavra (troisième tiers du XIIe siècle) à Rizokarpaso qui constitue le plus ancien exemple de l'île; d'autres, très nombreux, sont beaucoup plus tardifs.[143] On peut y ajouter l'icône du début du XIIe siècle avec représentation d'une Deèsis (la Vierge à l'Enfant flanquée par Etienne le protomartyr et Moïse) que K. Weitzmann attribue avec quelque vraisemblance à un artiste chypriote en activité au Sinaï où l'oeuvre est actuellement conservée.[144] Comme à Lagoudéra, l'emplacement de l'image d'Etienne dans la prothèse ou la partie nord du bèma n'est, certes, pas une règle absolue. Néanmoins, dans la totalité des exemples ci-dessus cités, il apparaît que cet emplacement l'emporte, ce qui nous autorise à penser qu'il s'agissait non pas d'un choix fortuit mais bien plutôt délibéré et par là même significatif qui conférait au saint diacre une place d'honneur.

La physionomie du protomartyr est assez bien définie ainsi qu'en témoignent les prescriptions de l'*Ἑρμηνεία*[145] et la fidélité avec laquelle les iconographes ont rendu ses traits. En effet, dans tous les cas prévaut un visage plein, juvénile et imberbe, les cheveux laissant les oreilles dégagées. Cependant si individualisation plus marquée il y a, elle serait à situer au XIIe siècle et plus précisément dans la seconde moitié du siècle et d'autre part, elle résiderait essentiellement dans l'expression de gravité dont le regard du saint est empreint; l'exemple de Lagoudéra et celui de l'Evangélistria à Géraki[146] notamment en sont de bonnes illustrations.

Relevons le fait que la figure du saint semble avoir été rendue avec un souci certain de réalisme et de mouvement. Ainsi la cupule de l'encensoir qu'il agite déborde-t-elle sur le cadre de l'image, ce qui donne l'impression que le diacre avance vers l'autel en encensant. On retrouve une version analogue, du moins en ce qui concerne le mouvement qu'esquisse le corps du saint, à la cathédrale de Cefalù.[147]

Romanos le Mélode[148] (Fig. 24) Romanos le Mélode fait pendant à Etienne le Protomartyr sur l'embrasure intérieure de l'arcade aveugle méridionale qui abrite le diaconicon.

Ce prince des hymnographes et poètes byzantins dont la vie ne nous est connue que par les maigres renseignements des synaxaires constantinopolitains qui ne sont pas antérieurs au Xe siècle, naquit à Emèse en Syrie vers la fin du Ve siècle. Après avoir été diacre à la cathédrale de Béryte il s'établit vers la fin du règne d'Anastase 1er (491–518) à Constantinople où il entra au service de l'église de la Théotokos dans le quartier de Cyr. C'est là qu'il écrivit ses célèbres kontakia consacrés à la Mère de Dieu qui en font le

14 (1987–88), 210–12 et 215, fig. 13; S. Pelekanidis, *Καστορία*, I: *Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι* (Thessalonique, 1953), pl. 13b, et Chatzidakis, *Καστοριά*, 36, fig. 7; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 91, fig. 31; Tomeković, *Maniérisme*, II, 439, fig. 81; N. K. Moutsopoulos et G. Dimitrokallis, *Γεράκι οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ* (Thessalonique, 1981), 118, 119, figs. 190, 191: en note 85, p. 119 on trouvera de nombreux autres exemples essentiellement tardifs avec représentation d'Etienne (portant la tonsure).

143 Voir respectivement Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 91; et Stylianou, *Painted Churches*, passim.

144 "A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus," *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton, 1982), IX, 255–59, fig. 24a.

145 *Ἑρμηνεία*, 152, 157, 263, 269, 292 et 298; et Hetherington, *Painter's Manual*, 53, 56, 75.

146 Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 120, fig. 191.

147 Demus, *Norman Sicily*, fig. 7B.

148 Ménologe, 1er octobre: *Synaxarium CP*, cols. 95–96; et *Synaxaire*, I, 211–12.

plus grand promoteur et représentant.[149] C'est à ce titre qu'il apparaît en iconographie rangé parmi les plus illustres des diacres. En effet, il occupe la troisième place dans l'ordre de représentativité après Euplos ou Laurent[150] lequel n'est guère connu dans l'iconographie byzantine et post-byzantine chypriote. L'image de Romanos semble avoir été introduite dans le programme iconographique de l'église byzantine à l'époque post-iconoclaste au plus tard, ce que laissent à penser les plus anciens exemples le représentant; ils s'avèrent être à peu près contemporains des plus anciennes sources écrites se référant à sa vie. Outre l'enluminure du Ménologe de Basile II (vers 985),[151] citons les représentations de Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021) et d'Ayvalı koÿ (troisième tiers du XIe siècle), toutes deux en Cappadoce[152] et qui constituent les plus anciens exemples du dossier.

Pour le XIIe siècle nous possédons une première image située dans la prothèse de la Panagia Phorviotisssa d'Asinou (1105–6),[153] puis plusieurs vers la fin du siècle: ce sont en sus du portrait de la Panagia Arakiotissa, Saint-Nicolas-Kasnitzès (vers 1180) de Kastoria, Monreale (vers 1190), Episkopè du Magne (vers 1200),[154] etc. Postérieurement à l'époque byzantine citons, parmi d'autres, les exemples de Saint-Nicolas de Curtéa de Argeş (1352) en Roumanie, des Saints Pierre-et-Paul de Tarnovo (XVe siècle) en Bulgarie[155] et du Christ-Antiphonètès (fin XVe siècle) à Chypre même.[156]

Le saint Mélode présente une physionomie très nettement définie conforme au portrait dépeint succinctement par l'*Ἑρμηνεία*:[157] un jeune homme à barbe naissante. Il en est de même à Lagoudéra où, toutefois, il convient de noter l'expressivité remarquable du visage empreint d'une joie à peine contenue dont les traits sont fortement individualisés. C'est ce qui nous autorise à penser que le portrait de Romanos a fait l'objet d'une caractérisation accusée conformément aux usages de la fin du XIIe siècle.

Nikanôr[158] (Fig. 25) Le portrait de Nikanôr est inscrit en médaillon sur le versant méridional de l'arc triomphal et fait pendant à celui de son homologue Stakhyos vers lequel il se tourne comme pour rappeler leurs communes qualités conjuguées de disciple et diacre. Néanmoins, si tous deux figurent parmi les Soixante-dix disciples,[159] seul le diaconant de Nikanôr est attesté par les Actes des Apôtres (6:2–6), lui conférant ainsi une place d'honneur parmi les sept diacres consacrés par les Douze à Jérusalem.

[149] Voir M. Arranz, s.v. Romanos le Mélode, *DSp* 13: 898–918; et pour un aperçu bibliographique sélectif, consulter *AB* 101 (1983): Inventaire, 364.

[150] Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* I, 109.

[151] *Il Menologio,* 78.

[152] Voir respectivement Jerphanion, *Eglises rupestres,* II.i, 135; Rodley, *Cave Monasteries,* 205, et Restle, *Kleinasien,* III, n° XLVI (n° 345); Thierry, "Les peintures," fig. 81.

[153] Voir Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: VI.A, 80.

[154] Respectivement Chatzidakis, *Καστοριά,* 52, n° 8; Demus, *Norman Sicily,* 121, et N. B. Drandakis, *Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης* (Athènes, 1964), 81 note 3.

[155] Jerphanion, "Diacres," 286, 288; et O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtéa de Argeş* (Paris, 1931), 91, n° 54–55, pl. XLIII, 2.

[156] Stylianou, *Painted Churches,* 481.

[157] *Ἑρμηνεία,* 157, 168, 267, 276; et Hetherington, *Painter's Manual,* 56–63.

[158] Ménologe, 30 juin: *Synaxarium CP,* cols. 784–85.

[159] Cf. *Ἑρμηνεία,* 151 (§15) sqq. et 263; Hetherington, *Painter's Manual,* 53 note 3; et *Synaxarium CP,* cols. 782–88.

Le saint n'est guère connu en peinture monumentale: nous n'avons que deux images pour l'époque byzantine en sus du portrait de Lagoudéra,[160] l'exemple de Monreale[161] et une autre représentation tardive au katholikon de Saint-Jean-Lampadistès (peintures vers 1400),[162] à Chypre également.

Tout comme Stakhyos, Nikanôr se présente avec costume et attributs réservés traditionnellement aux diacres, la tonsure exceptée.[163] Le type physionomique retenu est assez proche de la description de l'*Ἑρμηνεία* recommandant le portrait d'un jeune homme à barbe naissante.[164] Ici, le diacre figure sous les traits d'un adolescent imberbe à la chevelure brun clair mi-longue formant une calotte au sommet du crâne.

Stakhyos[165] (Fig. 26) Stakhyos (appelé communément Stachys) fut au nombre des Soixante-dix disciples[166] et le disciple bien-aimé de Paul (Rm. 16:9). Dans le Synaxaire de Constantinople, celui-ci apparaît en tant que premier évêque d'Argyropolis consacré par André.[167] Mais cela relève plutôt d'une "tricherie diplomatique" que de la réalité historique.[168] D'ailleurs, on ne saurait dire à quelle source la qualité de diacre dont il est, ici, investit est imputable. Néanmoins, cette option est révélatrice, nous semble-t-il, de l'hésitation des iconographes, sur la façon de représenter les Soixante-dix disciples:[169] ils figurent, en effet, tantôt revêtus du costume antique des apôtres, tantôt du costume épiscopal, tantôt encore cumulant les deux titres.[170] Par conséquent, il n'est pas impossible que le diaconat de Stakhyos à Lagoudéra relève de cette tendance.

Quoiqu'il en soit, l'exemple que nous possédons demeure unique.[171] On doit remarquer, par ailleurs, le jeune âge du saint. Celui-ci arbore un visage plein et juvénile, auréolé d'une chevelure châtain clair lui conférant une note d'innocence angélique.

Les moines du bèma (Pls. 2, 3, 5; Figs. 19, 20)

Dans le programme du bèma de la Panagia Arakiotissa s'insèrent trois figures de moines: Onuphre du désert de Thébaïde; Syméon le stylite l'Ancien et Syméon le stylite le Jeune. Ces derniers, représentants par excellence de la plus mortifiante forme d'ascèse, sont en vis à vis sur les piédroits (parties intérieures) des piliers respectivement sud et

[160] Cf. Tomeković, *Maniérisme,* I, 240.

[161] Demus, *Norman Sicily,* 119.

[162] Stylianou, *Painted Churches,* 302.

[163] Voir Mouriki, *Νέα Μονή,* 165, ainsi que les références de la note 125, supra.

[164] *Ἑρμηνεία,* 152; et Hetherington, *Painter's Manual,* 53.

[165] Ménologe, 30 octobre: *Synaxarium CP,* cols. 177[4], 785; et *Synaxaire:* 31 oct., I, 392.

[166] Voir note 165.

[167] Voir note 165; *Μέγας Συναξαριστής,* éd. K. Doukakis (Athènes, 1894), 392; *AASS*, oct. XIII, (1883), cols. 687–89; F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew,* DOS 4 (Washington, D.C., 1958), 157, 164, 177–80, etc.; et J. Schmid, s.v. Stachys, *LThK* 9: 1003. Voir également Kazhdan, *Saints,* I, 16.

[168] Cf. Dagron, *Naissance d'une capitale,* 387 note 4; et Dvornik, *Apostolicity,* 254 sq.

[169] Cette question a retenu l'attention du Père Walter (*Art and Ritual,* 25); il cite comme exemple le cas du Ménologe de Basile II.

[170] Walter, *Art and Ritual,* 25; on se référera également à l'exemple déjà rencontré de Lazare; voir plus p. 16.

[171] C'est ce qu'a constaté également S. Tomeković, *Maniérisme,* I, 240. Notons toutefois que Stachys figure parmi les Soixante-dix disciples, comme évêque dans la miniature du Ménologe de Basile II (*Il Menologio,* 160), et comme apôtre-évêque dans les peintures tardives du Brontochion et de la Pantanassa à Mistra (cf. Walter, *Art and Ritual,* 26).

nord, de la clôture du choeur: option conventionnelle de l'iconographie locale.[172] A l'inverse, Onuphre occupe, lui, la partie occidentale de la prothèse, emplacement peu ordinaire pour un ermite, d'autant plus surprenante que l'on connait les connotations plus spécifiquement eucharistiques de l'iconographie de cette région du choeur.

Onuphre[173] (Fig. 27) Onuphre se trouve sur l'embrasure intérieure de l'arcade aveugle nord du bèma: la prothèse. Il se profile de trois quarts tourné vers l'extérieur.

Emule de Jean Baptiste, cet ermite dont la légende fit même un fils de roi (des Perses) se présente dans la tenue "terrible" qui fut sienne durant soixante ans dans le désert de Thébaïde:[174] chevelure et barbe blanches, extrêmement longues, poils foncés et feuillages d'un arbre cachant seuls sa nudité. Nous avons là le schéma iconographique traditionnel de l'image du saint, laquelle—il est vrai—se réfère avec fidélité au récit hagiographique de l'abbé Paphnoutios qui lui rendit visite la veille de sa mort.[175] C'est d'ailleurs la même physionomie que présente la description de l'*Ἑρμηνεία*.[176] Ajoutons à cela que le saint ermite figure habituellement en position frontale, soit en orant soit les mains (paumes tournées vers l'extérieur) appliquées sur la poitrine en signe discret de prière. D'autre part, comme l'a fait remarquer K. Weitzmann, Onuphre en vertu de sa popularité constitue généralement une des figures quasi obligatoire du décor des églises orthodoxes.[177] Mais l'on présume que l'éminent byzantiniste faisait allusion à la peinture post-byzantine car, les exemples les plus nombreux et anciens sont localisés, en fait, en Cappadoce: Göreme 33, Kılıçlar kuşluk (XIe siècle); Göreme, Chapelle 28 (1090); Chapelle au voisinage de Kılıçlar (XIe siècle); Karanlık kilise (seconde moitié du XIe siècle);[178] Cemil, monastère d'Arkhangelos (peintures du XIIIe siècle),[179] etc., auxquels on peut associer les représentations de la Panagia tôn Khalkéôn (1028) à Thessalonique, de Saint-Sabas (chapelle est) de Trébizonde (1060–70), ainsi que l'enluminure du Psautier de Théodore de Londres, fol. 152v (1066)[180] sur laquelle nous reviendrons.

Pour l'époque comnène et tardo-comnène, le plus ancien exemple d'Onuphre nous vient du parecclèsion de la Trinité (vers 1100) à Koutsovendis,[181] tandis que l'on en dénombre quelques autres à peu près contemporains de Lagoudéra, à Monreale (vers 1190)

[172] L'emplacement des images des stylites est généralement régi par des critères formels, quel que soient les divisions liturgiques de l'église: Mouriki, *Νέα Μονή*, 189.

[173] Ménologe, 12 juin: *Synaxarium CP*, cols. 745–46, §16.

[174] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 263 sq.

[175] *AASS*, iun. III (1867), col. 25, §2: "specie terribilem, hirsutum capillis, quibus totum corpus tegebatur, fere adinstar. Cingebatur enim circum lumbos herba ceophyllorum." On verra également *BHG*³, II, 155–58; E. Cerulli, s.v. Onuphrios, *LThK* 7: 1164; et Kazhdan, *Saints*, II, 139.

[176] *Ἑρμηνεία*, 165; et Hetherington, *Painter's Manual*, 60.

[177] K. Weitzmann, "Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras," *Studies* (op. cit. note 144), VII, 199.

[178] Respectivement Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.i, 245, et Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 145; Rodley, *Cave Monasteries*, 173; Restle, *Kleinasien*, II, fig. 281 et ibid., nº XXIII, figs. 248, 249, et Jerphanion, loc. cit., 483, pl. 134.4; ibid., 257; ibid., 400.

[179] Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 160.

[180] Voir K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessalonique* (Graz-Cologne, 1966), 35; Restle, *Kleinasien*, III, nº LXIX; S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II: *Londres, Add. 19. 352* (Paris, 1970), 52, fig. 245.

[181] C. Mango, "The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings, Part I: Description," *DOP* 44 (1990), 90, figs. 4, 150.

et Kurbinovo (1191).[182] Citons aussi le portrait du naos de l'Enkleistra (vers 1200),[183] puis, parmi les maints exemples tardifs que l'on rencontre tant à Chypre qu'à l'extérieur,[184] l'icône du Sinaï datée vers 1280 que K. Weitzmann attribue à un artiste chypriote,[185] ou encore les miniatures du Ménologe de Thessalonique, fol. 43r (1322–40) et du Psautier de Kiev, fol. 130 (1397).[186]

L'effigie de la Panagia Arakiotissa, hormis les éléments traditionnels de la physionomie et l'austère vêtement de feuillages de l'ermite, diffère cependant des exemples précités. De fait, le saint se présente non seulement de profil mais de plus il tend les mains en signe de prière et lève la tête dans la direction du segmentum coeli duquel émerge la main de l'ange tenant un pain, conformément au récit hagiographique et au tropaire du Mènaion de Juin.[187] Le cas est exceptionnel bien que l'exemple de la miniature du Psautier de Théodore offre une version comparable. Dans ce dernier, la main de l'ange est remplacée par la main divine qui dispense trois rayons dans la direction de l'ascète.[188] Ce qui nous paraît être exceptionnel également est l'emplacement du saint ermite dans la prothèse même. L'on connaît certainement l'exemple de la Panagia tôn Khalkéôn (1028), localisé sur la paroi méridionale du bèma,[189] celui de Cemil (XIIIe siècle) sur la paroi orientale du passage reliant les deux absides,[190] ainsi que les représentations tardives dans le bèma de Saint-Georges de Hiérapetra (XIVe siècle), de Saint-Georges d'Artos à Rethymnon (1401) et de Saint-Sabas de Trébizonde (1411).[191] Néanmoins, autant que nous puissions le savoir, le cas de Lagoudéra reste en ce sens unique. En conséquence, il est loisible de nous interroger sur les motifs d'une telle option, somme toute assez inattendue dans le contexte iconographique de la prothèse. Mais avant d'examiner ce point, faisons une dernière remarque sur le type iconographique d'Onuphre. Il a généralement une morphologie très proche de celle de son homologue Macaire avec cette différence que ce dernier est pourvu de poils blancs; l'exemple du naos de l'Enkleistra est à cet égard très caractéristique.[192] La physionomie du saint qui nous occupe, fort stéréotypée, se distingue habituellement par une chevelure qui retombe en deux torsades le long de chaque épaule et par une barbe composée de plusieurs mèches. Ici, elle atteint le bas-

[182] Voir Demus, *Norman Sicily,* 121, 136, fig. 92B: le saint est nommé Eunouphrios; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 263 sq., fig. 135.

[183] Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 40.

[184] On les trouvera apud Stylianou, *Painted Churches,* 74, 88, 140, 147, 216, etc.; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 263 sq., fig. 135.

[185] K. Weitzmann, "Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," *Studies* (op. cit. note 144), VIII, 342 sq., figs. 34, 40.

[186] Voir respectivement Hutter, *Corpus,* II.2, nº 1, p. 25, fig. 80; et G. Vzdornov, *Issledovanie o Kievskoj Psaltiri* (Moscou, 1978), 130.

[187] Il est dit en effet que pain et eau quotidiens lui étaient administrés par un ange envoyé de Dieu, de même que la communion dominicale: *AASS,* iun. III (1867), col. 27; et *Μηναῖον Ἰουνίου,* éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 42: Echos 1; cf. C. Walter, "Latter-Day Saints in the Model for the London and Barberini Psalters," *REB* 46 (1988), 226, nº 49.

[188] Der Nersessian, *Psautiers,* 52, fig. 245.

[189] Voir Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλμέων,* 35.

[190] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 160.

[191] K. Gallas et al., *Byzantinisches Kreta* (Munich, 1983), 442; N. V. Drandakis, Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, *Κρητικὰ Χρονικά* 11 (1957), 65–161, schéma 4; G. Millet et D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond* (Londres, 1936), 70 sq.

[192] Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 40.

ventre mais il est d'usage qu'elle arrive jusqu'aux pieds.[193] Ceci relève manifestement d'un parti pris esthétique induit par la valeur chromatique plus lumineuse conférée à l'arbrisseau-cache-sexe en opposition avec la barbe. Le visage, lui, dénote le plus souvent une expression de sévérité extatique (Monreale, Enkleistra, etc.), les variantes en sont des traits nobles et réguliers à Kurbinovo,[194] un aspect plus pathétique ici même.

Concernant la présence inhabituelle de l'ermite dans la prothèse, il est opportun de noter au préalable que la figure de l'évêque officiant (Hypatios) comme celle du diacre encensant (Etienne) à proximité immédiate d'Onuphre constituent des éléments iconographiques traditionnels en ce lieu,[195] tout comme dans le diaconicon. Toutefois, étant donné que les évêques officient tournés de trois quarts apparaissant ainsi comme le prolongement des théories des évêques de l'abside, cette configuration est novatrice car le dispositif tend, de fait, à se développer à partir de la dernière moitié du XIIIe siècle: on pense notamment à l'exemple des Saints-Apôtres de Peč (vers 1260) en Serbie.[196]

Rappelons également la présence des stylites—l'un d'eux pour le moins—dans le voisinage immédiat d'Onuphre dont seule la proximité géographique ne saurait justifier l'emplacement de l'ermite dans la prothèse. Il conviendrait plutôt de tenir compte de l'observation du Père Walter selon laquelle la variété des scènes représentées généralement dans la prothèse laisse à penser qu'il n'y avait pas de règle stricte dans la définition de son décor. Ceci, poursuit-il, sans doute parce qu'elle était encore affectée au culte des saints et des morts bien après qu'elle eût été explicitement dévolue à la liturgie.[197]

Or l'option de l'iconographe de la Panagia Arakiotissa offre, à notre avis, un savant compromis en ce sens que la raison d'être du saint tient (réminiscence de la tradition ancienne?) à ce qu'il est montré recevant le pain céleste et, pourquoi pas, par anticipation l'Eucharistie.[198] Discours implicite qui établit le lien entre l'image et les fonctions conjuguées réelles et symboliques de la prothèse: à la fois disposer et préparer les offrandes destinées à la Communion—prosphora. Ce qui donne lieu au rite éponyme avec lequel débute le mystère,[199] le rite de la prothèse étant assimilé dans l'*Historia ecclesiastica* au transfert du corps du Christ, du Golgotha au Sépulchre.[200] Association qui, d'ailleurs, étaye l'iconographie usuelle des lieux, relative à la passion: l'image du Christ de pitié. Ici, on le suppose, seules les croix avec cryptogrammes et instruments de la Passion peintes dans les niches-skévophylakia de la prothèse participent explicitement de cette notation qui excède leur fonction prophylactique.

Syméon l'Archimandrite[201] (Figs. 19, 28) Le portrait de Syméon le stylite, sur le piédroit méridional de la clôture du bèma, est désigné par une épithète tronquée qu'il est aisé

[193] Il en est ainsi de la description de l'*Ἑρμηνεία* (voir note 176); de l'icône du Sinaï précitée (voir note 185) ou encore de la miniature marginale du Psautier d'Athènes (*Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη*, codex 47, fol. 250v) de la fin du XIIe siècle: A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium* (Paris, 1984), 19, fig. 21 (p. 133).

[194] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 263 sq.

[195] Cf. Walter, *Art and Ritual,* 212.

[196] Ibid.; et E. Schwartz, *The Original Fresco Decoration in the Church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peč,* thèse de doctorat (New York University, 1978), 77 sqq., figs. 53, 54, 55, 62.

[197] Walter, *Art and Ritual,* 212.

[198] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 160.

[199] Walter, *Art and Ritual,* 232 sq.

[200] *Germani archiepiscopi constantinopolitani Historia ecclesiastica, et mystica contemplatio,* PG 98, col. 400B.

[201] Ménologe, 1er septembre et 26 juillet: *Synaxarium CP,* cols. 2–3, 845–46; et *Synaxaire,* I, 36–39.

de restituer par Ἀρχιμανδρίτης.[202] Epithète rare dans l'iconographie du saint, car on lui préférait, à l'époque mésobyzantine, celle de "Stylite" ou de "Celui de la Bergerie" (Ὁ τῆς Μάνδρας), à l'inverse de son émule homonyme surnommé, lui, "du Mont Admirable" (Θαυμαστοορείτης), ou Thaumaturge.[203] Le titulus d'Archimandrite, aussi particulier soit-il, nous paraît en l'occurrence explicite à plus d'un titre: celui relatif à l'éponymie qui découlerait du nom grec de Mandra (Μάνδρα) que l'ancien chevrier que fut Syméon donna à l'enclos entourant sa colonne.[204] Archimandrite, il le fut encore de tous les stylites car n'était-il pas l'inventeur de cette forme d'ascèse des plus étonnantes?

De fait il est ainsi désigné, aussi bien dans le Ménologe métaphrastique constantinopolitain d'Oxford (Barocci 230, fol. 3v) vers 1055, que dans le Synaxaire de Constantinople.[205] En outre, nous retiendrons de sa vie, qui, dès son vivant fit couler beaucoup d'encre,[206] qu'il s'agissait d'un homme n'ayant reçu aucune éducation ni profane ni même religieuse et qu'il ne prit jamais la plus "légère teinture des lettres."[207] Ce qui n'est pas sans conséquence sur le parti pris iconographique adopté ici. Moine à l'origine dans un coenobium localisé à Télanissos (ou Telnešin) près d'Alep, Syméon suivit ses propres inspirations et se condamna à demeurer debout sur le sommet d'une colonne persévérant dans cette résolution pendant quarante-sept ans. Il y mourut le 26 juillet 459 et, sous le règne de Zènon (475–490), une grandiose basilique-martyrion fut érigée en son nom à l'emplacement même de l'enclos de sa colonne: Qal'at Sem'ân. Elle est à sa manière "une preuve irrécusable de la créance que ses exploits avaient trouvée."[208]

L'iconographie du saint stylite est attestée dès son vivant par des pièces cultuelles à valeur apotropaïque—eulogies, ampoules, etc.—produites dans les centres de pélerinage de Qal'at Sem'ân, Antioche et Constantinople. Néanmoins, ces objets innombrables posent de difficiles problèmes d'attribution à l'un ou l'autre des deux Syméon,[209] qui, à l'époque byzantine qui nous occupe, ne subsistent guère. Dans l'occurrence des livres

[202] A. et J. Stylianou (*Painted Churches,* 184) proposent la même restitution.

[203] Cf. *Ἑρμηνεία,* 166 sq., 279, 293; et Hetherington, *Painter's Manual,* 61; J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche; Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon stylite le Jeune* (Bruxelles, 1967), 191. Syméon est désigné comme Ὁ τῆς Μάνδρας (Celui de la Mandra) à la Néa Monè tout comme dans le portrait marginal de l'icône du Sinaï (XIIe siècle) avec représentation du Crucifiement: Mouriki, *Νέα Μονή,* 191 note 10; et K. Weitzmann, *Frühe Ikonen* (Vienne-Munich, 1965), pl. 21, et idem, *The Icon* (Londres, 1978), pl. 26. Voir également J. Nasrallah, "Couvents de la Syrie du nord portant le nom de Siméon," *Syria* 49.1 (1972), 128; et idem, "Survie de saint Syméon Stylite l'Alépin dans les Gaules," *Syria* 51.1 (1974), 176.

[204] Cf. P. Peeters, "S. Syméon le stylite et ses premiers biographes," *AB* 61 (1943), 29–71, tout particulièrement 59.

[205] Respectivement Hutter, *Corpus,* I, 49, nº 34; II, fig. 172; III.1, 331, et N. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion* (Chicago-Londres, 1990), 17; *Synaxarium CP,* cols. 845–46.

[206] On lira les différentes versions de la biographie de Syméon l'Ancien apud Peeters, "Syméon," 29–71; H. Delehaye, *Les saints stylites,* SubsHag 14 (Bruxelles-Paris, 1923), pp. I–XXXIV; A. J. Festugière, *Antioche païenne et chrétienne* (Paris, 1959), 347–401; et H. Leitzmann, *Das Leben des Heiligen Symeon Stylites* (Leipzig, 1908).

[207] Cf. Peeters, "Syméon," 55 sq.; voir également J.-P. Sodini, "Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alépin," *MonPiot* 36 (1989), 52 sq.

[208] Ibid., 28. Sur la basilique de Qal'at Sem'ân on verra notamment G. Tchalenko, s.v. Kalaat Seman, *RBK* 3: 853–902; idem, *Villages antiques de Syrie du Nord* (Paris, 1953), I, 223–54; et en particulier J.-P. Sodini, "Qal'at Sem'an: centre de pèlerinage," *Syrie, mémoire et civilisation* (Paris, 1993), 350–57.

[209] Cf. Sodini, "Syméon l'Alépin," 52; et C. Jolivet-Lévy, "Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméons Stylites," *Les saints et leur sanctuaires à Byzance,* Byzantina sorbonensia 11 (Paris, 1993), 46.

liturgiques illustrés, les images de Syméon l'Alépin occupent même une place de choix (celle du frontispice) eu égard au fait que sa commémoration tombe le même jour que le début de l'année ecclésiastique des Byzantins: le 1er septembre.[210] En témoignent, pour ne citer que ceux-là, l'exemple du Ménologe de Basile II (Vat. grec. 1613),[211] celui du Ménologe de Venise (Marc. grec. Z 586, fol. Ov) du XIe–début XIIe siècle et des Ménologes du monastère Esphigménou (codex 14, fol. 2r) et Lavra (codex Δ 46, fol. 4v).[212]

Dans tous les cas d'iconographie de saints stylites, pendant l'époque précitée, a prévalu un schéma cultuel conventionnel représentant une colonne de marbre dont le fût s'adapte au support, en conséquence de quoi il figure tantôt en réduction, tantôt de façon "réaliste." Celle-ci est sommée d'un chapiteau pseudo-corinthien lui-même couronné souvent d'une balustrade ou d'un grillage métallique[213] servant de garde corps, derrière laquelle émerge le buste du stylite: type iconographique arbitraire propre à l'époque, afin semble-t-il, que toute analogie avec les représentations païennes d'idoles debout fût minimisée.[214] Il est au demeurant difficile d'admettre, avec O. Demus et A. Xyngopoulos, que cette formule abrégée évoque les bustes surmontant un socle en forme de colonne avec représentation d'un empereur.[215]

En tout état de cause, nous devons constater également que les colonnes des deux stylites de Lagoudéra ont cette particularité rare[216] qu'elles sont munies d'une paire de cercles de renfort qui, pour être représentés de manière stylisée, n'en sont pas moins réalistes. Ils illustrent fort bien un dispositif pratique attesté aussi bien par les sources que par l'archéologie. De fait les colonnes des stylites atteignaient facilement des proportions considérables (18 m pour la colonne de Syméon l'Ancien). Le fût de ces colonnes était constitué de plusieurs tambours dont la stabilité/liaison parfaite s'imposait: la région de la Syrie du Nord étant sujette à des tempêtes et à des tremblements de terre. Ces cerclages métalliques, tels de véritables gaines, étaient fixés pour consolider les liens des tambours.[217]

[210] Cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, 191 sq.

[211] *Il Menologio,* 2.

[212] Cf. N. Ševčenko, "Six Illustrated Editions of the Metaphrastian Menologium," *JÖB* 32.4 (1982), 187–95, notamment 192, et eadem, *Metaphrastian Menologion,* 175; et S. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos* (Athènes, 1973), II, 362, n° 327 et 328, fig. 327.

[213] Τὸ κάγκελλον dont il est fait mention dans la Vie de Syméon le Jeune (Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires,* 186). On rencontre également des parapets opaques à l'instar des plaques de chancels, mais de toute façon il ne s'agissait en général que de ballustrades soit métalliques soit en bois: cf. A. Xyngopoulos, Οἱ στυλῖται εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην, *Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.* 19 (1949), 118; et Jolivet-Lévy, "Syméons Stylites," 35–47.

[214] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires,* 217; Mouriki, *Νέα Μονή*, 189; et W. F. Volbach, "Zur Ikonographie des Styliten Symeon des Jüngeren," *Tortulae,* Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, *RQ* 30, Supplementheft (1966), 295; on consultera aussi, mais avec précaution, l'article de I. Djordjević, "Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei," *JÖB* 32.5 (1982), 93–98.

[215] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium* (Londres, 1948), 29; et Xyngopoulos, Στυλῖται, 121 sqq.

[216] Les seuls exemples que nous connaissons sont celui de la Panagia Amaskou (début du XIIe siècle): Boyd, "Monagri," 288, fig. 14; celui des Saints-Anargyres de Kastoria où ce cerclage est figuré de façon très schématique: voir Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 11a; ainsi que les exemples de l'Athos, Lavra Δ 46 (fol. 4v) et Venise, Marc. gr. Z 586 (fol. 0v): se reporter à la note 212 ci-dessus. Ce sujet est abordé succinctement par Xyngopoulos, Στυλῖται, 120.

[217] On lira pour la question l'article de O. Callot, "A propos de quelques colonnes de stylites syriens," *Architecture et poèsie dans le monde grec (Hommage à Georges Roux)* (Lyon-Paris, 1989), 107–22, figs. 5, 6: l'assertion

Quant à l'emplacement des stylites dans l'église, il est généralement tributaire de critères d'ordre formel de sorte que ceux-ci investissent, souvent par paire des surfaces longitudinales étroites, telles que piliers ou colonnes, plus rarement, ou toute autre surface propice de l'édifice.[218] A Chypre, comme en Cappadoce, en Géorgie et en Syrie, nous relevons une constante suivant laquelle les images des stylites figurent soit sur les piliers de la clôture du choeur soit à proximité et, de toute manière, dans le bèma. Cet emplacement, pour se limiter aux exemples de Chypre, est attesté à la Panagia Amaskou, Pérakhorio, Christ Sotèros de Koutsovendis[219] et à la Panagia Arakiotissa. Il en est de même au Christ Antiphonètès, avec cette différence, cependant, que leurs portraits sont placés sur les colonnes engagées du bèma.[220]

La physionomie de Syméon correspond, ici, au visage d'un vieillard désincarné aux traits marqués et fort suggestifs, dont le regard exprime la constance de ses souffrances héroïques. Sa barbe blanche est assez longue et divisée en deux parties se joignant en une pointe de couleur plus sombre; détail qui va à l'encontre de la description de l'Ἑρμηνεία[221] qui lui attribue une barbe courte. Il n'empêche que si le type physionomique du saint, tel que l'iconographe de Lagoudéra l'a rendu, ne rappelle que de loin celui d'autres portraits, notamment l'exemple du Christ Antiphonètès (vers 1200),[222] le port du koukoullion, en revanche, constitue un trait des plus traditionnels.[223] On le trouve déjà dans l'enluminure du Ménologe de Basile II, sur l'icône du Sinaï et la fresque des Saints-Anargyres précitées, de même que dans la miniature du Lectionnaire (codex 587, fol. 116r) de 1059 au monastère Dionysiou du Mont Athos[224] et dans la peinture du début du XIe siècle du monastère rupestre de David-Garedja à Udano en Géorgie.[225]

Par ailleurs, le stylite présente ici une croix de martyr de la main droite, formule inhabituelle à laquelle on préfère généralement le geste de l'orant, en version discrète (mains appliquées, sur la poitrine).[226] A cet égard, il convient de tenir compte du fait que l'iconographie de Chypre, à l'image de deux exemples géorgiens,[227] offre le plus souvent des portraits des stylites avec le Livre à la main. C'est ainsi par exemple le cas de Syméon le Jeune situé en vis à vis du Syméon l'Archimandrite qui nous occupe. Il est manifeste que l'iconographe a attribué une croix à ce dernier pour le distinguer de son homologue et peut-être aussi pour accuser son identité.

---

de cet auteur (ibid., 114) selon laquelle l'iconographie n'apporte aucun renseignement sur ces cerclages est donc erronée. Voir surtout Jolivet-Lévy, "Syméons Stylites," 46 note 55.

[218] Cf. Demus, *Norman Sicily,* 229; Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires,* 198; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 191 sq.

[219] Respectivement: Boyd, "Monagri," 288, fig. 14; et A. Papageorgiou, *Masterpieces of Byzantine Art of Cyprus* (Nicosie, 1965), pl. xv, 3.

[220] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: V.A, 60; et Stylianou, *Painted Churches,* 472.

[221] Ἑρμηνεία, 166, 293; et Hetherington, *Painter's Manual,* 61.

[222] Stylianou, *Painted Churches,* fig. 289.

[223] Cf. Delehaye, *Stylites,* p. XXVIII; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 192.

[224] Pelekanidis, *Athos,* 1, 191, fig. 237.

[225] J. Lafontaine-Dosogne, "L'influence du culte de saint Syméon stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie," *Byzantion* 41 (1971), 193 sq., figs. 9–10.

[226] Cf. R. Mouterde, "Nouvelles images de stylites," *OCP* 13.1 (1947), 245. Le geste de l'orant peut être attesté également dans les représentations cappadociennes (Sainte-Barbe de Soğanlı, Saklı kilise, Tokalı kilise, l'ermitage de Saint-Nicètas le stylite, la chapelle du moine Syméon): Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 55–56, 100–101, 346. En sus des exemples précités, nous ajouterons ceux de la Néa Monè (Mouriki, *Νέα Μονή,* fig. 241b) et de Monreale (Demus, *Norman Sicily,* 115, fig. 59).

[227] Voir Lafontaine-Dosogne, "Saint Syméon," 193 sq.

Dans cette configuration, si l'attribution du Livre à Syméon le Jeune est logique au regard de sa Vie on peut supposer que l'option de la croix pour Syméon l'Ancien[228] convenait d'autant mieux qu'il s'agissait d'un homme fruste, dépourvu d'instruction, mais à sa manière martyr pour le Christ.

Syméon le Thaumaturge (Figs. 20, 22, 29) Sur les traces de Syméon l'Ancien, un siècle plus tard environ, Syméon le Jeune, lui, monta sur sa première colonne avant même qu'il eût perdu ses dents de lait![229] C'est sur une troisième colonne qu'il s'installa définitivement, sur le Mont-Admirable entre Antioche et Séleucie, au-dessus de la rive droite de l'Oronte. Il y séjourna pendant quarante-sept ans jusqu'à sa mort, survenue à l'âge de soixante-quinze ans, le 24 mai 592.[230] Le saint stylite à la science infuse, prononça de longs discours et jouit d'un renom de sainteté incomparable. Sa vie fertile en miracles lui valut de gagner le nom de Thaumaturge,[231] épithète qu'a d'ailleurs retenu l'iconographe de l'Arakiotissa, celui du Christ Antiphonètès et de l'icône de la fin du XIIe siècle du Sinaï, avec représentation du Crucifiement[232] pour ne citer que ceux là.

En fait, l'iconographie de Syméon le Jeune est illustrée, tout comme dans le cas de son aîné, par une documentation abondante constituée de pièces cultuelles telles qu'eulogies de plomb ou de verre, ampoules, médaillons de verre et stèles en relief.[233] Attestées également dès son vivant, elles sont liées à son monastère inauguré en 551 sur le Mont-Admirable (Saman Dağı) pour abriter à la fois sa colonne et ses disciples.[234]

A l'époque mésobyzantine, le plus ancien exemple en peinture monumentale remonte à la fin du IXe siècle et se trouve à la basilique des Saints-Martyrs de Cimitile.[235] Pour le XIe siècle citons la mosaïque de la Néa Monè de Chios (1042–55) et la fresque de Saklı kilise—Göreme 2a—vers 1070.[236] Parmi les enluminures, nous retiendrons les exemples du codex 947 (fol. 151v) de l'Université de Chicago et du Ménologe du monastère Esphigménou (codex 14, fol. 2r) au Mont-Athos.[237]

Le portrait de Lagoudéra fait face à celui de Syméon l'Archimandrite et adopte, en

[228] Le stylite présente une croix également à Sainte-Sophie de Trébizonde (1250): D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond* (Edimbourg, 1968), pl. 44a.

[229] Delehaye, *Stylites*, LXIX; et P. Van den Ven, "A propos de la Vie de Saint Syméon stylite le jeune," *AB* 67 (1949), Mélanges Paul Peeters, I, 431 sq. Voir en général Kazhdan, *Saints*, II, 193.

[230] Van den Ven, "Syméon," 346 sqq. Il est à noter également que la fête de Syméon le jeune est commémoré ce jour là: *Synaxarium CP*, cols. 703–5.

[231] Il est nommé également "Du Mont Admirable": cf. exemples préiconoclastes et de l'époque byzantine; voir Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires*, 191.

[232] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II, 60, fig. 9, et Stylianou, *Painted Churches*, 472, fig. 286; et Weitzmann, *The Icon*, 90, pl. 26.

[233] Cf. Sodini, "Syméon," 29–53: on y trouvera une recension typologique nouvelle d'un certain nombre de ces objets, pour la plupart inédits. Voir également idem, "Nouvelles eulogies de Syméon," *Les saints et leur sanctuaires* (op. cit. note 209), 25–33, pls. I–IV.

[234] Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires*, 195 sq.; eadem, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient* (Louvain-la-Neuve, 1987), 48. On verra également J. Lassus, "Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire au Musée du Louvre," *MonPiot* 51 (1960), 129–50; et Volbach, "Syméon," 293–99. Voir également W. Djobadze, *Archeological Investigations in the Region West of Antioch on-the-Orontes* (Stuttgart, 1986), 56–115.

[235] H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frümittelalterlicher Freskenzyclus* (Wiesbaden, 1962), 110–13, et 111: fig. 53.

[236] Voir Mouriki, *Νέα Μονή*, 187 sqq., et figs. 86, 238, 239; et Restle, *Kleinasien*, II, nº II.

[237] Voir I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leyden, 1981), I, 78, nº 319; et Pelekanidis, *Athos*, 362, nº 327 et 328, fig. 327.

ce qui concerne la colonne, un schéma à l'identique sur lequel il est inutile de revenir. Syméon le Thaumaturge porte également le koukoullion à l'instar de ses images les plus anciennes et suivant en cela les récits biographiques.[238] Il en est de même de son attribut—le Livre—qui, bien qu'il relève d'une constante de l'iconographie locale des stylites, est accrédité par les textes. Ils mentionnent clairement, en effet, que Syméon tenait les Evangiles, en faisait la lecture à ses disciples et les imposait même aux malades.[239]

Sa physionomie, distincte, est conforme à la description de l'*Ἑρμηνεία*: "vieillard pourvu d'une barbe arrondie."[240] Cependant une caractérisation accusée nous vaut, ici, un visage buriné infiniment sombre et intense. Traits que l'on retrouve dans d'autres exemples chypriotes notamment, tels celui du Christ Sotèros de Koutsovendis, du Christ Antiphonètès de Kalogréa, ou encore de l'icône (vers 1280) du Sinaï attribuée à un artiste ou atelier chypriote.[241]

Les hymnographes

Dans les parties hautes du choeur de la Panagia Arakiotissa on trouve, en plus des deux diacres étudiés ci-dessus, quatre portraits d'hymnographes inscrits également en médaillon (Pl. 4, cc). Ce sont Jean Damascène et Cosmas (de Maïouma),[242] représentés en regard sur l'arc de front de l'abside, et Joseph et Théophane (Graptos), en vis à vis au-dessus des arcades aveugles abritant respectivement la prothèse et le diaconicon. Tous les quatre partagent ce point commun qu'ils lèvent la tête, le regard orienté vers le Mandylion, au sommet de l'arc, et la Théotokos dans la conque de l'abside, à laquelle ils présentent des hymnes inscrits sur leurs rouleaux déployés.

D'autre part, hormis Théophane, ceux-ci sont coiffés d'un turban oriental; tous sont drapés de manteaux de couleur distincte. A noter que, dans les différentes mentions prescrites à leur adresse dans l'*Ἑρμηνεία*,[243] ils apparaissent en paire, réunis dans l'ordre adopté ici même.

Jean Damascène[244] (Fig. 30) Grec, investi d'une fonction à la cour califale de Damas et plus tard moine au couvent hiérosolymitain de Saint-Sabas, Jean Damascène (mort vers 750) fut le plus grand théologien de son temps.[245] Outre ses oeuvres liturgiques-poétiques, nous lui devons aussi trois discours célèbres consacrés à l'orthodoxie des images dont il établit les fondements sur le dogme de l'Incarnation: la représentation du Christ sous sa forme humaine en tant que corollaire de la réalité et de l'intégrité de sa

[238] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires,* 183.

[239] Ibid.; voir surtout P. Van den Ven, *La Vie ancienne de S. Syméon stylite le Jeune,* SubsHag 32 (Bruxelles, 1962), 106, §§13–20; 48, §54.

[240] *Ἑρμηνεία,* 166 (§26), 167, 293; et Hetherington, *Painter's Manual,* 61.

[241] Cf. K. Weitzmann, "Icon Painting in the Crusader Kingdom," *Studies* (op. cit. note 144), XII, 344 sq., fig. 46.

[242] Jean Damascène et Cosmas sont représentés une seconde fois dans le narthex de Lagoudéra (peintures du XIVe siècle).

[243] *Ἑρμηνεία,* 144 sq., 166–68 (§27), 220, 281, 294; et Hetherington, *Painter's Manual,* 50, 61, 85.

[244] Ménologe, 4 décembre: *Synaxarium CP,* cols. 278[30], 279; et *Synaxaire,* II, 40–43.

[245] On lira J.-M. Hoeck, s.v. Johannes von Damaskus, *LThK* 5: 1023–26; B. Studer, s.v. Jean Damascène ou de Damas, *DSp:* 452–66; G. Ostrogorsky, *Histoire de l'état byzantin* (Paris, 1983), 178 sq., 192, etc.; voir également les références de la note suivante.

nature humaine.[246] De plus, c'est dans les *Sacra Parallela* (Paris. grec. 923), début du IXe siècle, dont il est le compilateur(?), que se trouvent ses plus anciens portraits (six) connus.[247] Il y est représenté en qualité de moine, coiffé du koukoullion. On le retrouve dans une miniature du Ménologe de Basile II (vers 985) accompagné de son homologue et frère adoptif Cosmas de Maïouma, vu à la tâche en train d'écrire devant un pupitre.[248]

Dans la peinture monumentale, l'un et l'autre apparaissent pour la première fois inclus dans une théorie de moines-hymnographes à Nérézi (1164).[249] On retrouve Jean et Cosmas insérés dans la scène de la Dormition de Bačkovo (vers 1180), eu égard à leurs hymnes et homélies magnifiant cet événement.[250] Toutefois c'est Lagoudéra qui inaugure la représentation isolée de Jean Damascène. Il en est de même pour les trois autres hymnographes ci-dessus mentionnés. On les rencontre aussi, un peu plus tard, à la Panagia Amaskou de Monagri (vers 1200) et, Jean, seul, dans le narthex d'Asinou (1332–33).[251] A l'inverse, dans le réfectoire du monastère Saint-Jean de Patmos notre hymnographe ainsi que Cosmas surmontent la Crucifixion qui s'y trouve (fresques après 1200).[252] Ajoutons encore les exemples (portraits isolés) de Studenica (1203–4)[253] et ceux de la Kahrié Camii (1315–20).[254]

A la Panagia Arakiotissa (du XIVe siècle compris)[255] tout comme à Nérézi, Bačkovo et dans les représentations postérieures, Jean Damascène se distingue par le turban oriental, hérité de ses origines arabes. Il devint un attribut traditionnel prescrit dans l'*Ἑρμηνεία* qui dépeint aussi ses traits physionomiques: vieillard avec barbe séparée en deux mèches.[256] La formule est respectée peu ou prou sans pour autant qu'une caractérisation prononcée (long nez fin et busqué, joues creuses) empreigne son portrait.

[246]Sur l'oeuvre poétique de Jean Damascène, on consultera S. Eustratiadis, *Ποιηταὶ καὶ ὑμνογράφοι τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας* (Jérusalem, 1940), I, 13–273; cf. J. Damascène, *De imaginibus,* PG 94, cols. 1227 sqq.; voir également *BHG*³, II, 17–19; et Kazhdan, *Saints,* III, 217.

[247]Voir Weitzmann, *Sacra Parallela,* fig. 2 (fol. 99r), fig. 3 (fol. 147r), fig. 4 (fol. 197r), fig. 5 (fol. 208r), fig. 6 (fol. 208r), fig. 6 (fol. 240r) et fig. 7 (fol. 378v).

[248]*Il Menologio,* 213. Pour d'autres exemples dans l'enluminure, comme par exemple celui de la *Panoplia dogmatica* (Vat. gr. 666, fol. 1v), on se reportera à l'article de G. Babić, "Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu de Studenica," *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200,* Colloque de Studenica, sept. 1980 (Belgrade, 1988), 205–16.

[249]Babić, "Les moines," fig. 8.

[250]Jean Damascène et Cosmas de Maïouma sont introduits, du reste, dans la Dormition de la Vierge en tant que "spectateurs fictifs." Notons, qu'à l'instar de Bačkovo, les deux poètes seront inclus dans de nombreuses représentations de la Dormition de l'époque post-byzantine, localisées essentiellement en Macédoine et dans le territoire slave: exemples cités apud J.-H. Moitry, *Structure et évolution du schéma iconographique de la Dormition de la Vierge dans la peinture murale byzantine jusqu'au XVe siècle,* mémoire de maîtrise (dactylographié) (Université de la Sorbonne, Paris IV, 1982), 158–70, notamment 160 sqq.; voir également E. Bakalova, *Bačkovskata kostnica* (Sofia, 1977), diagr. 149, figs. 61, 64; Grabar, *Bulgarie,* 79 sq., pl. 4; et idem, "Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive," *Zograf* 10 (1979), 13–14.

[251]Voir Boyd, "Monagri," figs. 46, 47.

[252]Orlandos, *Πάτμος,* 226 sq., fig. 90.

[253]Ćirković, *Studenica,* 72; et Babić, "Les moines," 205–16, fig. 5.

[254]A la Kahrié Camii les deux hymnographes figurent par deux fois: cf. P. A. Underwood, *Kariye Djami* (New York-Princeton, 1975), IV, pls. 544 et 545.

[255]Il est à noter qu'un second portrait de Jean Damascène (date du XIVe) figure dans le narthex de l'Arakiotissa: Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* I: 158; III: fig. 139.

[256]*Ἑρμηνεία,* 166, §27; et Hetherington, *Painter's Manual,* 61 note 17.

Le texte inscrit sur le phylactère du poète se lit comme suit:

> + Ὁ χερ/σὶν ἀχράν/το⌜ι⌝ς ἐκ/ χο⌜ὸ⌝ς Θε/ουργικῶς / κατ᾽ ⌜ἀ⌝ρχ(ὰς) [διαπλάσας με . . .].
>
> + Toi, qui, par un acte divin de tes mains pures, me façonna d'un monceau de terre au commencement.(?)

C'est l'incipit d'un tropaire dû à Jean Damascène lui même, extrait de l'Octoèque (Canon de la Résurrection),[257] dont la suite permet de comprendre qu'il est fait allusion au Christ et à ses deux natures divine et humaine corroborées par le Crucifiement et la Résurrection de "son corps corruptible" (τὸ φθαρὲν μου σῶμα), "engendré par la Vierge" (ὁ ἐκ Παρθένου προσείληφας).[258]

Cosmas le Poète[259] (Fig. 31) Si Cosmas forme en iconographie une paire avec Jean Damascène c'est, outre leur zèle commun d'hymnographes de la Théotokos, parce qu'ils furent frères adoptifs et éduqués par le même maître (un savant religieux italien) et qu'ils suivirent une trajectoire à peu près identique. En effet, Cosmas, comme Jean, prit l'habit de moine dans le monastère de Mar Sabas et fut un défenseur vaillant des iconophiles; il sera plus tard (vers 743) choisi pour occuper le siège épiscopal de Maïouma près de Gaza en Palestine.[260] Il est mort vers 760. On lui reconnaît une oeuvre hymnique importante et la création d'une nouvelle forme rythmique du tropaire: l'heirmos.[261]

De l'illustration iconographique du portrait de Cosmas nous retiendrons qu'il se présente tantôt enturbanné (ici même, Nérézi, Bačkovo, Monagri, Kahrié Camii),[262] tantôt couvert du koukoullion conformément aux indications de l'*Ἑρμηνεία*[263] (Veria [1315], Mètropolis de Kastoria [1356],[264] etc.), tantôt encore nu-tête (Ménologe de Basile II, Patmos, et Kahrié Camii: deuxième exemple, portrait en médaillon).[265] Diversité manifeste qui vaut également pour le type physionomique du poète. En effet, il arbore barbe blanche pointue à Lagoudéra, Monagri et Patmos,[266] noire dans le Ménologe de Basile II et à Bačkovo comme dans bien d'autres exemples post-byzantins.[267] Quant au portrait de notre monument, on note un air de famille avec la physionomie de Jean Damascène.

[257] Ode I, Echos I: W. Christ et M. Papanikas, *Anthologia graeca carminorum Christianorum* (Leipzig, 1871), 232 sq., n° VIII; *Παρακλητική, ἤτοι Ὀκτώηχος ἡ μεγάλη*, éd. M. Saliberos (Athènes, s.a.), 8; et E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, ST 211 (1963), III, 250. Le même hymne se trouve également inscrit sur le rouleau de Cosmas de Maïouma dans le narthex de Lagoudéra (peintures du XIVe siècle).

[258] Cf. Christ et Papanikas, *Anthologia graeca*, 232.

[259] Ménologe, 15 janvier: *Synaxarium CP*, cols. 395[12]–396. Cosmas est nommé dans les textes Hiérosolymite ou Hagiopolite en raison de son séjour au monastère Saint-Sabas (cf. référence de la note suivante).

[260] Sur la biographie et l'oeuvre de Cosmas on consultera *BHG*[3], I, 136 sq.; Eustratiadis, *Ποιηταί*, 275–392; A. Chappet, s.v. Cosmas de Maïouma, *DACL* 3.2: 2993–97; Th. Detorakis, "Vie inédite de Cosmas le Mélode, *BHG*, 394b," *AB* 99.1–2 (1981), 101–16; idem, *Κοσμᾶς ὁ Μελῳδός*, Ἀνάλεκτα Βλατάδων 23 (Thessalonique, 1979). Voir également Kazhdan, *Saints*, III, 217.

[261] C'est le premier tropaire de chaque ode auquel se rythment les tropaires suivants de celle-ci (cf. H. Leclerq, s.v. Acolouthie, *DACL* 1.1: 342, §3; et Chappet, "Cosmas de Maïouma," 2994).

[262] Voir Grabar, *Bulgarie*, pl. 4, et Babić, "Les moines," 207, fig. 8; Boyd, "Monagri," fig. 46; et Underwood, *Kariye Djami*, IV, pl. 544.

[263] *Ἑρμηνεία*, 294.

[264] Cf. Moitry, *Dormition*, 162; et W. Artelt, s.v. Kosmas von Majuma, *LChrI* 7: 343 sq.

[265] Respectivement *Il Menologio*, 213; Orlandos, *Πάτμος*, pl. 90; et Underwood, *Kariye Djami*, IV, pl. 545.

[266] Orlandos, *Πάτμος*, pl. 90.

[267] Moitry, *Dormition*, 162.

Le texte sur le rouleau de Cosmas est:

+ Ἡ σοφί/⌜α⌝ Θ(εο)ῦ ὁ ⌜ἀ⌝/κριβὴς / χαρακ/τ⌜ὴ⌝ρ ὁ πά(ντα) [φέρων τοῦ Γεννήτορος . . .].

+ La sagesse divine, le caractère juste omniprésents chez le Géniteur.

Il s'agit de l'incipit du Ve canon des morts (Ode I, Echos sur 1er plagal) dû à Théophane le Poète;[268] celui-ci est psalmodié le samedi matin à l'orthros.[269]

Joseph le Poète[270] (Fig. 32) Joseph naquit entre 812 et 818 à Palerme qu'il dut quitter avec sa famille à la suite des incursions sarrasines. A l'âge de quinze ans, il entre au monastère du Sauveur Latomou de Thessalonique, et vers 840 va à Constantinople où il vivra en reclus aux côtés de Grégoire le Décapolite dans l'église de Saint-Antipas. En 867, il est nommé skévophylax et poète officiel de la Grande Eglise. Il a à son actif une oeuvre prolixe: chants relatifs à la Passion et la Crucifixion du Christ et hymnes et prières dédiées à la Mère de Dieu. L'hymnographe passe d'ailleurs pour avoir composé "plus de mille canons lesquels embrasseraient huit mille odes."[271] Sa mort survient le 3 avril 886.[272]

En iconographie, le portrait de Joseph à Nérézi (1164) constitue, de même que celui de son homologue Théophane, le plus ancien exemple de la peinture monumentale.[273] Notons aussi qu'à l'inverse de Jean Damascène et Cosmas, qui peuvent être inclus dans le Dormition, les deux poètes ci-dessus n'y apparaissent jamais.[274] D'autres exemples de portraits isolés postérieurs à la Panagia Arakiotissa se trouvent à la Panagia Amaskou (vers 1200), Studenica (1208–9), Kahrié Camii (1315–20), Saint-Georges de Staro Nagoricino (1318) en Serbie,[275] etc. Parmi les enluminures citons à titre d'exemple celle du Ménologe d'Oxford (Grec. th. f.1, fol. 34v) de 1332–40.[276]

A Lagoudéra Joseph porte le turban oriental, ce qui nous paraît être une anomalie[277] dès lors que, dans le cas de Jean Damascène et Cosmas ce couvre-chef est imputable à leur origine arabe à laquelle ce saint panormitain ne peut logiquement prétendre. En revanche, Théophane qui fait pendant à Joseph, bien que natif de Palestine est représenté nu-tête.[278] C'est ce qui nous donne lieu de croire à une inversion de la part de l'artiste.

Quant à la morphologie de Joseph, ici vu comme un homme moyennement âgé portant barbe châtain arrondie, elle ne correspond que partiellement à la note de

[268] Voir Follieri, *Initia hymnorum,* III, 167.

[269] Voir Leclerq, "Acolouthie," 347.

[270] Ménologe, 3 avril: *Synaxarium CP,* cols. 581–84.

[271] Voir D. Stiernon, s.v. Joseph l'hymnographe, *DSp* 8: 1349–54, surtout cols. 1351 sqq. On lira également idem, "La Vie et l'oeuvre de S. Joseph l'hymnographe," *REB* 31 (1973), 243–66; E. Tomadakis, *Ἰωσὴφ ὁ Ὑμνογράφος, Βίος καὶ ἔργον,* Ἀθηνᾶ 11 (Athènes, 1971); *BHG*[3], II, 40; et Kazhdan, *Saints,* III, 278.

[272] Cf. note précedante.

[273] Cf. Babić, "Les moines," 211, fig. 9.

[274] Cf. Moitry, *Dormition,* 159.

[275] Voir Boyd, "Monagri," fig. 47; Ćirković, *Studenica,* 72, et Babić, "Les moines," 210–12; Underwood, *Kariye Djami,* IV, 430, 431, pl. 226; et G. Kaster, s.v. Joseph der Hymnenschreiber (von Konstantinopel), *LChrI* 7: 208–9.

[276] Voir Hutter, *Corpus,* II, nº 1, p. 20, fig. 63.

[277] En effet, Joseph est nu-tête à Monagri et la Kahrié Camii, et couvert du koukoullion à Nérézi et Staro Nagoricino, etc. Mais il porte également le turban à Studenica: Babić, "Les moines," 211, fig. 10.

[278] Voir ci-après.

l'*Ἑρμηνεία*: vieillard avec barbe arrondie.[279] A cet égard le portrait de la Panagia Amaskou est plus fidèle et d'avantage individualisé.[280]

Sur le rouleau du poète nous lisons l'incipit de l'hymne suivante:

> + Θ(εὸ)ν σαρ/κούμεν(ον) ἐκ σο⌜ῦ⌝· κα/θορ⌜ῶ⌝ντ(ες) Παρθ(έ)νε, (ἐ)ξεπλή/ττο(ν)το [φόβῳ τῶν ἀγγέλων οἱ χοροὶ καὶ ὡς Μητέρα Θεοῦ ἀσιγήτοις ὕμνοις σε γεραίρουσιν.]
>
> + Contemplant Dieu incarné par Toi, ô Vierge, (les choeurs des anges) étaient stupéfaits (et te rendaient grâce, Mère de Dieu, d'hymnes qu'ils ne pouvaient taire.)

C'est un canon de la Théotokos (Echos sur 2e plagal) dû en effet à Joseph et, à l'évidence, relatif à l'Incarnation; il est chanté le dimanche matin.[281]

Théophane le Poète[282] (Fig. 33) Né vers 778 dans le village de Möabite en Palestine, Théophane embrasse, avec son frère et compagnon Théodore, le monachisme à l'âge de vingt-deux ans au couvent hiérosolymitain de Saint-Sabas, à l'instar de ses homologues Jean Damascène et Cosmas. Il sera auprès de Michel Synkellos, un poète également, qui deviendra son maître. Fervent iconophile aussi, le poète se signalera par ses vers à la gloire des saintes images, ce qui lui vaudra, avec son frère, emprisonnements et exils. Ensemble, ils subiront de surcroît un singulier supplice, commandité par Théophile (829–842), qui consistât à leur graver sur le front les vers iconomaques que ce dernier avait composé à dessein: ils en garderont le surnom de Graptoi. Théophane mourra en 845 au monastère de Chora à Constantinople où il s'était rendu pour voir son maître.[283]

Le peinture monumentale offre peu d'images le représentant. La plus ancienne demeure l'exemple de Nérézi.[284] Viennent par la suite les portraits du monument qui nous occupe, de la Panagia Amaskou (vers 1200),[285] de Studenica (1208–9), de la Kahrié Camii (1315–20) et, plus tardivement, ceux de Platanistasa (1494) à Chypre et du katholikon de Lavra (1535) au Mont-Athos.[286]

[279] *Ἑρμηνεία*, 294.

[280] Cf. Boyd, "Monagri," fig. 47/0.

[281] Cf. Follieri, *Initia hymnorum,* II, p. 23; et *Παρακλητική, ἤτοι Οκτώηχος ἡ μεγάλη* (Rome, 1885), 459 (= éd. M. Saliberos [Athènes, s.a.], 247).

[282] Théophane est commémoré avec son frère Théodore le 11 octobre: *Synaxarium CP,* cols. 130 sq.; et *Synaxaire,* I, 268–70.

[283] La Vie de Théophane et Théodore Graptoi est consignée d'abord par leur maître Michel Synkellos, puis par le Métaphraste (*Theodori Grapti vita et conversatio,* PG 116, cols. 653–84); cf. C. Walter, "Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Skylitzes," *REB* 39 (1981), 311. On lira également Eustratiadis, *Ποιηταί,* 699–826; et la notice de H. Engberding, s.v. Theophanes Graptos, *LThK* 10: 84; et *BHG*[3], II, 294.

[284] Toutefois le Ménologe de Basile II (vers 985) nous livre déjà une miniature représentant les deux frères désignés comme confesseurs: *Il Menologio,* 60. Aussi, dans la chronique de Skylitzès (Madrid vitr. 26–2, fol. 50v–51v) de la seconde moitié du XIIe siècle (I. Ševčenko, "The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzès in the Light of Its New Dating," *Byzanz und der Westen* [Vienne, 1984], 117–30) figurent plusieurs miniatures avec représentation de Théophane et Théodore Graptoi, vus devant Théophile ou Théodora; voir Walter, "Saints," 311–13, figs. 2/I, 2/II, 3/I.

[285] Le portrait de la Panagia Amaskou est dépourvu d'inscription mais étant donné que Théophane fait partie traditionnellement des quatre Hymnographes, son identification nous paraît plus que vraisemblable: voir Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: 104; et Boyd, "Monagri," fig. 47.

[286] Voir respectivement Ćirković, *Studenica,* 72, fig. 56; Underwood, *Kariye Djami,* IV, 432–34, pl. 227; Stylianou, *Painted Churches,* 218; et G. Kaster, s.v. Theophan Graptus, *LChrI* 8: 461.

Le type physionomique du saint tel que le rend le portrait de Lagoudéra est, conformément à la description de l'*Ἑρμηνεία*,[287] celui d'un vieillard aux traits fins, la chevelure blanche comme la barbe, elle, longue et pointue—son front est vierge d'inscriptions. Ce schéma est adopté avec plus ou moins de fidélité par les exemples postérieurs susmentionnés. En outre, Théophane est ici nu-tête tout comme dans l'enluminure du Ménologe de Basile II,[288] à la Panagia Amaskou et à la Kahrié Camii, par exemple, tandis qu'il porte le turban à Studenica.[289]

Sur le phylactère du poète on peut lire l'hymne suivante:

+ Πύλη/ τῆς θεί(ας) / δόξης ἡ διανοί/ξασα πα/ραδε⌈ί⌉σου τ(ὴν) πύλ(ην).

+ Porte de la gloire divine qui permit d'entrouvir la porte du paradis.

C'est un heirmos de l'Octoèque (Echos sur 1er plagal) adressé à la Vierge et qui a trait à l'Incarnation: métaphore dans laquelle la Théotokos est comparée à une porte de gloire dès lors qu'elle enfanta le Christ dont le sacrifice permit aux hommes l'accès à la vie éternelle. Le poème est emprunté à Jean Damascène.[290]

Le Mandylion[291] (Fig. 34)

Le Mandylion est une de ces images non faites de mains d'homme, acheiropoiètos,[292] qui, selon une légende, fut envoyée au roi d'Edesse Abgar. La relique, avec l'empreinte du visage de Jésus, fut retrouvée en 544 et emmurée au-dessus de l'entrée de la ville. En 944, elle est reçue triomphalement à Constantinople et l'année suivante l'anniversaire de l'événement sera marqué par une homélie inspirée ou écrite par Constantin VII.[293] Ce texte sera repris dès le XIe siècle par la littérature hagiographique et liturgique dont l'impact n'est pas sans conséquence sur l'iconographie mésobyzantine. En fait, la sainte Face deviendra pour l'Empire le labarum des victoires sur la Perse mazdéenne tandis que, pour l'Eglise, elle objectivait la réalité de l'Incarnation et renforcait l'argumentation iconophile.[294] N'était-elle pas la première icône que les chronographes byzantins daignèrent mentionner?[295]

[287] *Ἑρμηνεία*, 167; et Hetherington, *Painter's Manual*, 61.

[288] Voir note 234 ci-dessus.

[289] Se reporter aux références des notes 285 et 286.

[290] Cf. Follieri, *Initia hymnorum*, III, 380; S. Eustratiadis, *Νέα Σιών* 27 (Jérusalem, 1932), 31, §13; et *Παρακλητική, Ὀκτώηχος ἡ μεγάλη* (Venise, 1897), 208.

[291] Cf. A. Grabar, *Iconoclasme byzantin: Dossier archéologique* (Paris, 1984 = Nicosie, 1957), 21 note 1; et N. Thierry, "Deux notes à propos du Mandylion," *Zograf* 11 (1980), 16. On lira également D. J. Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, Miscellanea Byzantina Monacensia 2 (Munich, 1965), 134–46 (Das hagion Mandelion); et T. Velmans, "L'église de Khé en Géorgie," *Zograf* 10 (1979), 71–82, surtout 74–78.

[292] En fait ces images acheiropoiètoi sont nombreuses et émergent brusquement vers la fin du VIe siècle; elles sont liées aux entreprises militaires de l'Empire: cf. Grabar, *Iconoclasme*, 30 sq. (Georges Pisidis, *Heraclias*, PG 92, cols. 1297 sqq.); voir également C. Schneider, s.v. Acheiropoietos, *RAC* 1: 68–71; et K. Wessel, s.v. Acheiropoietos, *RBK* 1: 22–28. Sur l'historique du Mandylion on lira avec un intérêt particulier l'analyse d'A. Cameron, "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story," *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko*, Harvard Ukrainian Studies 7 (Cambridge, Mass., 1984), 80–94.

[293] E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende* (Leipzig, 1899), II, 38 sq., 127–29, 160; et Thierry, "Mandylion," 17.

[294] Cf. Grabar, *Iconoclasme*, 31, 47; et Thierry, "Mandylion," 17.

[295] Cf. Grabar, *Iconoclasme*, 26.

Il n'est donc pas surprenant que l'iconographie du Mandylion soit attestée dès le VIIe siècle, en Géorgie notamment:[296] Cromi, Sainte-Croix de Telovani, etc. Exemples qui témoignent, néanmoins, d'une tradition iconographique liée au culte primitif de la relique dont Edesse était alors l'épicentre.[297] Cependant, l'introduction de la sainte Face dans l'iconographie du bèma ne s'institutionalise qu'aux XIe–XIIe siècles, consécutivement à ses fonctions liturgiques instaurées alors à Constantinople: un canon du Mènaion du 16 août commémore la relique miraculeuse.[298] De fait, les exemples du XIe siècle connus en Cappadoce (Karanlık kilise, Chapelle 21 de Göreme et Saklı kilise)[299] en constituent les premiers témoignages, alors que ceux de la seconde moitié du XIIe siècle (Pskov [1156]; Djurdjevi Stupovi [1164]; Saint-Nicolas-Kasnitzès [vers 1180]; Nérédica [1198])[300] attestent de la normalisation du thème. L'image, lorsqu'elle n'a pas de fonction prophylactique (comme à Bačkovo),[301] se fixe habituellement entre les pendentifs orientaux de la coupole ou au-dessus de l'abside et de toute façon à proximité. Emplacement conditionné d'avantage, à notre avis, par les fortes connotations théologiques du Mandylion, auxquelles se surajoute le fait qu'il s'agissait de la première image du Christ permettant la vision de Dieu et qui révélait la vérité (orthodoxe)[302] que, par des assertions d'ordre "historique" se référant aux lieux consécutifs de l'exposition de la relique.[303] C'est ce que l'on voit également à la Panagia Arakiotissa où l'insertion du Mandylion entre les poètes Jean Damascène et Cosmas, au-dessus de l'abside investit par la Théotokos, nous laisse à penser que celui-ci acquiert en l'occurrence toute sa dimension théologique et liturgique dont l'Incarnation est le corollaire.

Quoi qu'il en soit, les éléments constitutifs de la sainte Face de Lagoudéra ne sont pas sans rappeler à certains égards ceux qui appartiennent aux constantes iconographiques du thème: franges et rainures verticales de la serviette, nimbe crucifère formé d'une croix pattée dont les bras s'ornent à leur tour de croisillons à globules. Détails que l'on retrouve à quelques différences près sur les exemples précités et sur celui (pour le

[296]On cite les exemples de Cromi, de la Sainte-Croix de Telovani, etc.; voir T. Velmans, "Les peintures de l'église dite de 'Tanghil' en Géorgie," *Byzantion* 52 (1982), 393, 394, fig. 4.

[297]Cf. Thierry, "Mandylion," 18.

[298]Ibid., note 18; et *Μηναῖον Αὐγούστου*, éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 86, 89.

[299]Cf. Thierry, "Mandylion," 16–18, figs. 1–5.

[300]Respectivement: Velmans, "Tanghil," 392; Chatzidakis, *Καστοριά*, 52, nº 11, et A. Grabar, "La Sainte-Face de Laon, le Mandylion dans l'art orthodoxe," *SemKond*, Zografica 3 (Prague, 1931), pl. III.1; et Lazarev, *Murals*, fig. 56.

[301]Dans ce cas, le Mandylion est placé au-dessus de portes: cf. Tomeković, *Maniérisme*, I, 255.

[302]Cf. Grabar, *Iconoclasme*, 20. D'ailleurs, il en va de même des trois autres images-symboles du Christ: le Kéramion ou Keramidion et l'Emmanuel, et l'Ancien des Jours (cf. Hadermann-Misguich, "Peinture monumentale" [op. cit. note 51], 254; et Tomeković, *Maniérisme*, I, 255).

[303]Von Dobschütz (*Christusbilder*, 248), suivi par T. Velmans ("Tanghil," 392), sont d'avis que l'emplacement du Mandylion dans les parties hautes de l'église est dû au fait que la relique d'Edesse avait été emmurée audessus de l'entrée de cette ville. Pour S. Dufrenne, cet emplacement serait "peut être un reflet du lieu où étaient conservées ces vénérables reliques (Mandylion et Kéramion): depuis leur transport, en 944 à Constantinople, elles étaient selon les textes [?] suspendues au plafond d'une salle du palais ("Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin," *L'Information d'histoire de l'art* 5 [novembre–décembre 1965], 194). De toute façon, il s'agissait, il est vrai, d'une image labarum, d'une "sainte icône d'en haut" (ἄχραντον τὴν ἀφ' ὕψους εἰκόνα) du poète: Grabar, *Iconoclasme*, 31 (Pisidis, *Heraclias*, PG 92, col. 1315).

nimbe notamment) de l'icône célèbre du Sinaï (Xe siècle) avec représentation d'Abgar tenant le Mandylion.[304]

La découpure du cou du Christ, qui émerge ici de la tunique de façon réaliste, échappe en revanche aux conventions établies. Elle est en effet traditionnellement omise.[305] De même, cette sorte de pendant (fleuron inversé) appliqué sur la partie inférieure du nimbe, sans référent connu, n'est à notre avis qu'un de ces détails ténus que le maître de Lagoudéra se plut tant à rajouter, ici ou ailleurs, en guise de griffe personnelle.

La physionomie du Christ est définie par une barbe pointue—celle qui caractérisait, semble-t-il, la fameuse relique retrouvée à Edesse.[306] La barbe est, ici, scindée depuis le menton en deux mèches torsadées, comme au Kéramidion dans le naos du monument,[307] à Katô Lefkara et à l'Episkopè du Magne. Chevelure et traits faciaux du portrait sont similaires aux autres représentations du Christ visibles dans l'église qui nous occupe (Figs. 2, 9, 70). Cependant, dans le cas du Mandylion, le visage du Christ est empreint d'une expression de morosité.

Le programme de la coupole (Fig. 35)

C'est un Christ Pantocrator en buste qui domine, au sommet de la coupole de la Panagia Arakiotissa. Il est accompagné des puissances célestes, les anges; des époptes bibliques de sa gloire et percepteurs de la révélation, les prophètes; et des témoins immédiats de sa divinité, les évangélistes. Ces représentations s'ordonnent respectivement sur le registre médian, le tambour et les pendentifs ouest de la coupole; les pendentifs est étant occupés par l'Annonciation[308] qui, toutefois, n'est pas sans rapport. Le programme est conforme à l'iconographie des coupoles au XIIe siècle[309] et, si nouveauté il y a, elle est ponctuelle et interne à l'image.

Dès le XIe siècle, le type du Christ Pantocrator en buste, le Livre à la main et bénissant, s'impose. Fait exception, cependant, le cas de Hagios Hiérothéos de Mégare (fin des années 1170) où prévaut un Christ trônant, reminiscence de l'Ascension.[310] Certes,

[304] Voir K. Weitzmann, "The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos," *CahArch* 11 (1960), figs. 1, 3; idem, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons* (Princeton, 1981), 94, 98, pls. XXXVI–XXXVII: B 58; et G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, album (Athènes, 1956), II, texte (1958), I, fig. 34.

[305] Il en est ainsi dans tous les exemples susmentionnés, aussi bien dans l'icône du Sinaï que dans maintes enluminures: cf. Weitzmann, "Mandylion," 168.

[306] Ibid.

[307] Voir p. 133 et fig. 2.

[308] Cette image est étudiée plus loin, dans le contexte du cycle des fêtes, voir pp. 66–71.

[309] Bibliographie principale sur l'iconographie des coupoles pendant la période qui nous occupe: Demus, *Norman Sicily,* 304–9; idem, *Byzantine Mosaic,* 17 sqq.; Dufrenne, "Programmes iconographiques," 185–99; H. Grigoriadou, "Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle," *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου* (Nicosie, 1972), II, 37–41; L. Hadermann-Misguich, "Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle," ibid., 47 sq.; D. Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα, *Athens Annals of Archaeology* 11.1 (1978), 115–36; Tomeković, *Maniérisme,* I, 81 sqq.; T. Velmans, "Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle," *CahArch* 32 (1984), 137–62; A. Weyl Carr et L. Morocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus* (Austin, 1990), 47–55; et en particulier N. Gkiolés, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος, καὶ τό εἰκονογραφικό του πρόγραμμα* (Athènes, 1990).

[310] Voir Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 116 sqq.

l'iconographie du Pantocrator n'est pas une innovation à part entière du XIIe siècle mais ses connotations théologiques initiales sont, tout de même, soulignées. L'introduction d'éléments à caractère décoratif,[311] dans tous les cas nouveaux, va dans le sens d'un même renforcement. Ce sont là deux constantes qui, par certains points, sont liées. De fait, la bande décorative qui entoure le médaillon contenant le Pantocrator évoque, lorsqu'elle présente un dégradé irisé, la lumière de la Seconde Venue, suivant en cela la Vision de Jean dans l'Apocalypse (4:3). Cette auréole est très fréquemment utilisée pour circonscrire les Visions théophaniques mésobyzantines (Cappadoce, Géorgie, etc.);[312] elle apparaît dans maints exemples du XIIe siècle (Pérakhorio, Hagios Hiérothéos, Evangélistria de Géraki)[313] dans lesquels le point de vue ornemental a, en revanche, prédominé. Le fond carmin sur lequel l'image du Pantocrator se détache quelquefois relève également de cette dualité. Ce trait constitue une tradition des iconographes chypriotes (Trikomo, Pérakhorio, etc.),[314] que l'on retrouve aussi à Hagios Hiérothéos et la Blacherna près de Mézapos.[315] Enfin, il faut joindre à ces éléments décoratifs, diverses composantes à fonction simplement ornementale, comme les parements des bras du nimbe crucifère du Christ, vus dans tous les exemples susmentionnés.

La sémantique du Pantocrator est définie par les éléments constitutifs du programme de la coupole dans son ensemble, lesquels se fixent également au XIIe siècle. Ce sont, dans l'ordre, les anges, le trône de l'Hétimasie pourvu des instruments de la Passion et de la colombe, la Vierge et Jean Baptiste, qui parfois s'y associent, et les prophètes auxquels se mêlent des rois. Les éléments précités induisent, selon le cas, différentes exégèses, au regard du message fondamental de la Seconde Venue dans laquelle le Christ apparaît comme juge et maître de l'univers. La coupole acquiert ainsi un contenu complexe et polysémique.[316] Les contenu et connotations peuvent être vérifiés, au demeurant, par les textes des rouleaux des prophètes et rois représentés dans le tambour.

A la Panagia Arakiotissa, ces caractéristiques décoratives et théologiques, aisément perceptibles, atteignent une dimension nouvelle. En effet dans ce qui est du domaine décoratif, on constate que les anges en buste, comme le trône de l'Hétimasie sur le registre médian, s'inscrivent dans des médaillons. Ce dispositif marque, nous semble-t-il, l'achèvement d'une évolution en trois temps. D'abord une procession d'anges en pied (Trikomo, Martorana, Pérakhorio, Katô Lefkara, etc.),[317] puis une seconde phase qui allie anges en pied et anges en clipeus (notamment à Hagios Hiérothéos)[318] et, enfin, les

[311] Cf. Grigoriadou, "Affinités," 38; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 83.

[312] Ce point est abordé par Velmans, "Coupoles," 140 notes 9–12 (y sont cités de nombreux exemples tant en Cappadoce qu'en Géorgie, Egypte et Ethiopie).

[313] Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 4; Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, figs. 1–2; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* fig. 168.

[314] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 47, 54 sq.; Megaw et Hawkins, "Perachorio," 290 sq.; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 83 note 2.

[315] Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 132 sq., note 22 (y sont signalés d'autres exemples du XIIIe siècle); et Tomeković, *Maniérisme.*

[316] On se reportera pour la question apud Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 120 sqq.; Tomeković, *Maniérisme,* I, 90; et Velmans, "Coupoles," passim.

[317] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 55; Stylianou, *Painted Churches,* fig. 294; Demus, *Norman Sicily,* fig. 46; Megaw et Hawkins, "Perachorio," pl. b, figs. 3, 5, 6; et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, fig. 6 et pl. XLV.2. On verra d'autres exemples apud Velmans, "Coupoles," 155 sqq.

[318] Mouriki, Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος, 130 sq., figs. 1, 5, 7, 8–12.

seules représentations en médaillons, qui connaissent "une faveur certaine aux environs de 1200,"[319] comme par exemple à l'Episkopè du Magne. Notons que le schéma adopté à Lagoudéra a des antécédents à Çarıklı kilise (milieu du XIe siècle) en Cappadoce, quoique dans ce dernier cas ainsi que dans celui du Magne le trône de l'Hétimasie manque.[320]

D'autre part, les médaillons ont, ici, un fond alternativement coloré de rouge, de bleu d'azur et de vert, parti pris esthétique, manifeste mais aussi révélateur d'un symbolisme cosmologique-parousiaque notamment pour la couleur rouge. Elle évoque le centre incandescent de l'univers où repose le trône de Dieu (Ps. 50(49):2–4; Ez. 1:4, 27); les médaillons contenant le Pantocrator et l'Hétimasie en sont donc teintés.

Quoi qu'il en soit, les deux couleurs du ciel reflètent en quelque sorte l'expérience fondamentale de l'homme dans la vision du ciel réel et transcendental.[321] Ces notations cosmologiques, indiquées cependant de façon moins allusive, se retrouvent à Hagios Hiérothéos de Mégare.[322] Dans tous les cas, celles-ci ont pour but de souligner le rôle du Pantocrator en tant que maître de l'univers,[323] ainsi qu'il est également inféré ici d'un des attributs des archanges: le globe ou plutôt disque crucifère impérial.[324]

Pour en terminer avec l'aspect décoratif, retenons quelques détails dépourvus de ponctuations symboliques, tels que les petits médaillons contenant les initiales du Christ qui tranchent sur le fond rouge du clipeus et les croisillons de globules rouges ornant les bras du nimbe crucifère du Christ. Ce sont des éléments habituels, spécifiques de l'iconographie du Christ au XIIe siècle.[325]

Le Christ Pantocrator[326] (Figs. 35, 36)

Revenons au Christ dont l'expression est "assez inhabituelle pour être soulignée."[327] Elle est, à la fois mélancolique et douce, ce qui implique que le maître de Lagoudéra voulut signifier, en plus des notations eschatologiques traditionnelles de toute puissance du Pantocrator, la compassion et la miséricorde du Sauveur. Dans ce contexte, il s'agit d'un fait nouveau qui a son importance en ce qu'il relève d'interactions style-iconographie. Nous pensons très précisément aux effets d'humanisation des figures, apparaissant ponctuellement dans la peinture de la seconde moitié du XIIe siècle[328] qui s'étendent, ici, à l'image du Pantocrator.

[319] Hadermann-Misguich, "Peinture monumentale," 252; et Megaw et Hawkins, "Perachorio," 286 et note 24.

[320] Cf. Velmans, "Coupoles," 154, et Jerphanion, *Eglises rupestres*, 2e album, pl. 97, 1; Grigoriadou, "Affinités," 39, et Drandakis, *Μάνη*, 82, 86, pl. 63b.

[321] Cf. Walter, *Art and Ritual*, 164 sq.

[322] Il est ainsi établi, eu égard à l'existence d'anges explicitement nommés en sorte qu'ils représentent les ordres angéliques: Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 124–27, 134.

[323] Ibid., 127.

[324] Cf. C. Mango, "St. Michael and Attis," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 4, 12 (1984), 41 sq.

[325] Voir Tomeković, *Maniérisme*, I, 83 note 2; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 93 (y sont cités de nombreux exemples pourvus de médaillons avec des initiales du Christ).

[326] Voir en général Gkiolés, *Βυζαντινός τρούλλος*, 55–87.

[327] Velmans, "Coupoles," 137.

[328] Le phénomène dont les premières manifestations se situent à Saint-Pantéléimon de Nérézi (1164), notamment dans la scène du Thrène, a été étudié par L. Hadermann-Misguich, "Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle," *Byzantion* 35 (1965),

Cette nouvelle sémantique désignant le Christ à la fois comme sauveur et juge suprême correspond également à des changements formels de la figure, notamment la main bénissant "tendue" qui émerge du drapé de l'himation qu'elle entraîne "en avant."[329] Il en va de même des exemples de Monreale et Cefalù avec cette différence que le Livre s'y présente ouvert.[330]

L'Hétimasie (Fig. 37)

Le trône de l'Hétimasie est placé aux pieds du Christ dans l'axe est de la coupole et figure avec le Livre, la croix flanquée par la lance et l'éponge en sus de la colombe,[331] comme il est de tradition dans les représentations chypriotes, que ce soit dans le contexte de la coupole ou dans celui du Jugement dernier proprement dit.[332]

Ainsi représentée, l'Hétimasie résume et reprend, pour la renforcer d'avantage, la théologie de l'image du Pantocrator. En effet, si la signification initiale du trône est connexe à la souveraineté du Christ, la présence des instruments de la Passion lui confère des connotations sotériologiques: ceux-ci sont les témoins du sacrifice par la croix qui simultanément avec l'Incarnation—évoquée dans le cas présent par l'Annonciation et les évangélistes, en vis à vis sur les pendentifs—permit aux hommes le salut.[333]

D'un autre point de vue, la liaison Pantocrator—Hétimasie, symboles de la Passion, atteste des implications de la liturgie, ce qui n'est pas sans rapport, nous semble-t-il, avec les conséquences des discussions christologiques sensibles au premier chef dans l'iconographie de l'abside. En fait, dans la prière de l'Anamnèse dite après l'Anaphore, il est fait mention de la croix, de l'Ascension aux cieux, de la session à la droite du Père et du Second Avènement.[334]

Les anges[335] (Figs. 35, 38–40)

Au nombre de dix, les puissances célestes convergent devant l'Hétimasie. Elles esquissent des gestes de pieuse déférence et d'adoration, les deux mains voilées ou la gauche

429–48, puis par T. Velmans, "Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter," *L'art byzantin, Symposium de Sopocani* (Belgrade, 1967), 47–57, surtout 47 sq.

329 Cf. Demus, *Norman Sicily*, 305 sq.; et Grigoriadou, "Affinités," 38.

330 Demus, *Norman Sicily*, pls. 2, 61.

331 Les significations de l'Hétimasie dépendent des attributs qu'elle comporte et du contexte iconographique dans lequel elle s'insère; on lira à ce sujet l'article de G. Babić, "Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle," *FS* 2 (1968), 378 sqq.; et Velmans, "Coupoles," passim. Cependant l'apparition de l'image dans le programme de la coupole s'opère à Trikomo (Stylianou, *Painted Churches*, 486, 487, fig. 294; Gkiolés, *Βυζαντινός τρούλλος*, 87–107; et Velmans, "Coupoles," 143–45, fig. 6); on la retrouve par la suite à Hagios Hiérothéos de Mégare et à Hagios Nikolaos Chalidous en Attique (cf. Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 120 note 8, fig. 1 et pl. en couleur); on lira également Tomeković, *Maniérisme*, I, 84 note 7, 85 notes 1–2; et Th. von Bogyay, s.v. Hetoimasia, *RBK* 2: 1189–1202.

332 Cf. Velmans, "Coupoles," 138. Citons, quant à l'Hétimasie du Jugement dernier, les exemples d'Asinou (1332–33), de la Panagia de Moutoullas (fin du XIVe siècle), de Hagios Sozomenos de Galata (1513), ainsi que l'icône du XVIe siècle au Musée byzantin de Nicosie (nº d'Inventaire 100): observations personnelles.

333 Cf. Velmans, "Coupoles," 138 sq.; et Tomeković, *Maniérisme*, I, 90.

334 Ces rapports ont été mis en évidence par Hadermann-Misguich, "Fresques de Chypre," 48; eadem, "Peinture monumentale," 251; et Babić, "Discussions," 383 sqq. La prière de l'Anamnèse figure aussi bien dans la liturgie de Jean Chrysostome que dans la liturgie de Basile: cf. Brightman, *Liturgies*, 386, §§14–17; 405, §§18–22; et Trempelas, *Τρεῖς Λειτουργίαι*, 109, §§12–15; 182, §§22–27. Lire également J.-M. Spieser, "Liturgie et programmes iconographiques," *TM* 11 (1991), 575–90.

335 Voir Gkiolés, *Βυζαντινὸς τρούλλος*, 139–59.

appliquée devant la poitrine et la droite présentant le globe ou disque crucifère, le cas échéant: les anges portent le costume antique, les archanges le loros et divitission pourpres, impériaux. C'est une distinction hiérarchique courante (Trikomo, Pérakhorio, Hagios Hiérothéos, etc.)[336] dans laquelle la prééminence revient aux archanges, comme il se doit. Ces derniers accostent, en paire, le trône de l'Hétimasie,[337] tandis qu'ils alternent ensuite avec des anges.

A cet égard et à l'instar de l'exemple de la Martorana et de Hagios Hiérothéos de Mégare où les archanges sont nommément désignés,[338] ceux de notre coupole pourraient être identifiés comme suit: Michel et Gabriel, respectivement à gauche et à droite dans la proximité immédiate de l'Hétimasie, avec, à leur côté Raphaèl et Ourièl.[339] Hypothèse plausible qui ne saurait, en revanche, être valable dans le cas des archanges insérés à Lagoudéra parmi les simples anges dans le secteur ouest, car les noms donnés à cette troisième paire (Gièl et Gidaèl) à Hagios Hiérothéos sont tout à fait exceptionnels.[340] De toute façon, leur présence dans la coupole lui confère un contenu cosmologique en même temps qu'elle renforce le rôle du Pantocrator en tant que maître de l'univers.[341] De plus, le disque crucifère qu'ils arborent est interprété, dans tous les contextes iconographiques, comme le sceau de Dieu-Sauveur,[342] ce qui vient, ici, conforter la symbolique sotériologique du trône de l'Hétimasie.

Les prophètes[343]

Si la calotte de la coupole est assimilée au ciel, le tambour appartient, en un sens, déjà à la terre.[344] Mais si l'on se réfère au sermon de Léon VI (886–912) relatif au décor de l'église de Stylianos Zaoutzès (vers 893), les prophètes se trouvaient auprès de Dieu (le Pantocrator) ayant surpassé les destinées matérielles et atteint la vie immatérielle.[345] Quoi qu'il en soit, la configuration des parois du tambour se prête parfaitement à une procession, elle échoit, ici, aux prophètes comme il est de tradition dès le XIe siècle

[336] Voir respectivement Velmans, "Coupoles," 144, fig. 7; Megaw et Hawkins, "Perachorio," 293–97, figs. 5–9; et Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 124 sq., figs. 1, 5–10.

[337] A Trikomo où le Trône est flanqué par la Vierge et Jean Baptiste, les archanges se trouvent de part et d'autre; voir Velmans, "Coupoles," 144, fig. 6; et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρά, fig. 6.

[338] Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος.

[339] Ces deux paires d'anges cohabitent fréquemment dans la peinture: cf. ibid., 124 note 12. Sur les anges et l'angélologie, en général, on verra K. Kaufmann, s.v. Angelology, *The Jewish Encyclopedia* 1: 583–97; J. M. Bamberger, Y. Gutmann et al., s.v. Angels and Angelology, *Encyclopaedia Judaica,* 2: 956–77; J. Duhr, s.v. Anges, *DSp* 1: 580–625; et Th. Klauser, s.v. Engel (in der Kunst), *RAC* 5: 258–382.

[340] Cf. Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 126 sq., notes 13–14.

[341] Ibid.

[342] Voir Mango, "St. Michael," 43 note 6; et *Ἑρμηνεία,* 45 sq.; et Hetherington, *Painter's Manual,* 18: y est fait mention de sceau également.

[343] Sur l'iconographie des prophètes on lira Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 197–214; Mouriki, *Νέα Μονή,* 168–71; eadem, apud C. Mango, éd., *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos,* DOS 15 (Washington, D.C., 1978), 48–54; H. Belting et G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas* (Wiesbaden, 1979), 42–45; et en particulier J. Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets* (University Park, Pa.-Londres, 1988); et T. Papamastorakis, Η σημασία των προφητών στον τρούλλο της Παναγίας του Ἄρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας Veljusa, *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον* 40 (1985), 1991/A, 71–89.

[344] Dufrenne, "Programmes iconographiques," 189 sq.

[345] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J., 1972), 204.

(Panagia tôn Khalkéon, Daphni, Sainte-Sophie de Kiev, Myrioképhala en Crète, etc.),[346] encore que les textes (la Laudatio Marciani I de Chorikios) en fassent mention dès le VIe siècle à propos de Saint-Serge de Gaza et que ceux-ci figurent, à la même époque, dans le baptistère des Orthodoxes à Ravenne.[347]

Au XIIe siècle, la présence du cycle des prophètes devient systématique; la Chapelle Palatine, la Martorana de Palerme, Djurdjevi Stupovi en Rascie, Saint-Georges de Staraja Ladoga, Hagios Hiérothéos de Mégare, Episkopè et Hagios-Stratègos Boulariôn du Magne[348] en constituent de bonnes illustrations. Le nombre des figures représentées varie et on en décompte quatre à Veljusa (1080), huit à Staraja Ladoga et Hagios Hiérothéos, l'Episkopè et la Martorana, douze à l'Evangélistria comme ici même, seize à Daphni et à Katô Lefkara, dix-huit à la Palatine, et si l'on tient compte des monuments à plan basilical-longitudinal, trente à Kurbinovo.[349] Ceci nous incite à nous demander dans quelle mesure le nombre des figures était dicté par l'espace disponible et la configuration du tambour, lui-même conditionné par le nombre des fenêtres qui varie également?[350]

La préséance parmi les prophètes—zone est du tambour, au dessous de l'Hétimasie et au-dessus de l'arc triomphal—revient habituellement aux rois-prophètes David et Salomon (Daphni, Hagios Hiérothéos, Katô Lefkara et Kalopanagiotès),[351] tandis qu'Isaïe ouvre le cortège dans les cycles de Macédoine et de Serbie.[352] Les prophètes le plus souvent représentés sont les prophètes majeurs de la Septante: Isaïe, Jérémie, Daniel et Ezéchiel.[353] Outre les prophètes-rois, on trouve immanquablement Moïse, en tant qu'auteur présumé du Deutéronome où est implicitement annoncée la venue du Christ.[354] S'y associe également Elie le Thesbite (Elmalı kilise)[355] accompagné parfois de son disciple Elisée (Daphni).[356] Le choix parmi les douze prophètes mineurs de la Septante n'est pas

[346] Demus, *Norman Sicily,* 211; puis respectivement: Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων,* 19, 24 sq.; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pls. 42 et 119–21; Logvine, *Kiev,* 22; et B. Antourakis, *Αἱ Μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν* (Athènes, 1977), 88, pls. 22–23.

[347] Mango, *Sources,* 68 sq., § 75 note 68; Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin, 1967), 171 note 24; et F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Wiesbaden, 1958), figs. 88–95.

[348] Demus, *Norman Sicily,* 315, pls. 47–48, 13; G. Millet et A. Frolow, *La peinture au Moyen Age en Yougoslavie* (Paris, 1921), I, pls. 22–24; V. Lazarev, *Freski Staroi Ladogi* (Moscou, 1960), figs. 33–47; idem, *Murals,* 107, figs. 10, 85, 90, 91; Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 129; et Drandakis, *Μάνη,* 82 et 21 sq.

[349] Voir Tomeković, *Maniérisme,* 86 sq.; et respectivement L. Milijović et P. Pepek, *Veljusa* (Skopje, 1981), fig. 51, 184–85; Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 129; Drandakis, *Μάνη,* 82; Demus, *Norman Sicily,* 315; Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 98; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 111–13; Demus, loc. cit.; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 198.

[350] A ce sujet on lira Gkiolés, *Βυζαντινός τρούλλος,* 136.

[351] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* figs. 54, 55; et G. Millet, *Le monastère de Daphni* (Paris, 1988), 83 note 1; Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 129; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 112; et S. Hatfield Young, *Byzantine Painting in Cyprus during the Early Lusignan Period,* Thèse de doctorat (Pennsylvania State University, 1983), 157 sqq.

[352] Cf. L. Popović, "Prophets in the Drums: A Study of Prophet Cycles in Paleologan Churches in Serbia and Macedonia," *3rd BSCAbstr,* Columbia University, 3–5 decembre 1977, 53–54.

[353] Il est intéressant de noter qu'à Sainte-Sophie de Constantinople ceux-ci sont représentés en une échelle plus importante au regard des prophètes mineurs; cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul,* DOS 8 (Washington, D.C., 1962), 58 sqq., diagr. III, IV.

[354] Cf. Mouriki, *Pammakaristos,* 50.

[355] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 120, 2.

[356] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* figs. 58, 61.

restrictif et incombe apparemment à l'iconographe et, davantage, au commanditaire; cependant quatre parmi eux paraissent plus souvent que d'autres: ce sont, dans l'ordre, Habacuc, Sophonie, Jonas et Joël.[357]

Quelques constantes se retrouvent progressivement dans l'attitude de certains prophètes (Habacuc dont la main est ramenée à l'oreille)[358] comme dans la physionomie (Daniel, Isaïe, Jonas).[359] La plupart d'entre eux lèvent la main d'un geste prophétique et, tous, montrent les premiers mots des textes sacrés. Il s'agit d'une configuration ancienne, à en juger par l'exemple du codex de Rossano.[360] Le choix de textes inscrits sur les phylactères des prophètes est vaste; citons à titre d'exemple le cas d'Isaïe pour qui on en dénombre, ne serait-ce que pour la Serbie et la Macédoine, vingt et une versions.[361]

Il est enfin à noter que l'ordre de préséance adopté est défini par les prescriptions de l'*Ἑρμηνεία*,[362] tel qu'il fut adopté, aussi à Daphni.[363] La première place revient ainsi à Moise, en conséquence de quoi la lecture doit s'effectuer dans le sens des aiguilles d'une montre et du nord vers le sud, la dernière figure étant alors celle de Jonas.

Moïse[364] (Fig. 41) Moïse est représenté imberbe suivant la tradition mésobyzantine.[365] Il en est ainsi à la Chapelle Palatine et à la Martorana de Palerme,[366] au parecclèsion Sainte-Trinité de Koutsovendis, au naos de l'Enkleistra,[367] la Pala d'Oro,[368] dans l'Octateuque du Serail (Topkapı Sarayi müsesi grec. 8, fol. 161, 167r, 201, 205v) comme dans celle, disparue, de Smyrne (Ecole évangélique grecque A. 1, fol. 64r–115v, 106v),[369] ou

[357] Popović, "Prophets."

[358] Ibid.; et Mouriki, *Pammakaristos,* 50.

[359] Cf. Lowden, *Prophet Books,* 62.

[360] Voir A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense* (Rome, 1907), pls. III–VIII; à noter que le modèle du Rossanensis paraît avoir été puisé en peinture monumentale: cf. W. Loerke, *The Monumental Miniature: The Place of Book Illumination in Byzantine Art,* éd. K. Weitzmann (Princeton, 1975), 69–78; et surtout G. Cavallo, *Codex purpureus rossanensis* (Rome, 1992), figs. 1–12.

[361] Cf. L. Popović, "The Prophet Isaiah and Is. 19:1—Tradition and Change in Byzantine Painting," *The 17th International Byzantine Congress,* abstracts (Washington, D.C., 1986), 271. A noter aussi l'étude de A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches, a Catalogue,* Museum Tusculanum (Copenhague, 1979): pour Isaïe on lira 48–57.

[362] *Ἑρμηνεία,* 77; et Hetherington, *Painter's Manual,* 28.

[363] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 209 note 686; et surtout G. Millet, *Le monastère Daphni* (Paris, 1899), 83 note 1.

[364] Ménologe, 13 septembre: *Synaxarium CP,* col. 13, §§3–14; ou le 4 septembre, *Synaxaire,* 56–59. Pour les textes relatifs à Moïse on verra *BHG*^{3}, I, 6 sq.; III, 51; puis en général, A. Boudard, s.v. Moïse, *Dictionnaire Encyclopédique de la Bible* (*DEB*), 851 sq.

[365] Cf. Weitzmann, "The Ivories of the So-Called Grado Chair," *Studies* (op. cit. note 144), VI, 83; et idem, "Crusader Kingdom" (op. cit. note 241), XII, 342. A noter que le portrait de Moïse représenté âgé et pourvu d'une barbe est adopté à une époque tardive. Mais l'un ou l'autre type sont bien documentés à l'époque paléobyzantine, alors qu'il n'y avait pas encore de typologie fixe pour le portrait du prophète: dans les mosaïques de l'abside (VIe siècle) du katholikon de Sinaï, Moïse est figuré par trois fois et autant de physionomies. Il est cependant jeune et imberbe dans les exemples de San Vitale de Ravenne, le relief de marbre de Berlin (première moitié du Ve siècle), la croix de bronze du Sinaï (VIe siècle), etc.; ibid., 304 note 71, 387 sqq.; A. Effenberger et H.-G. Severin, *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst* (Berlin, 1992), n° 33, 109 sq.; et Mouriki, *Pammakaristos,* 53. Sur l'iconographie de Moïse on lira Th. Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai* (Munich, 1986).

[366] Voir Demus, *Norman Sicily,* 39, fig. 13 et 79, fig. 48A.

[367] Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 24.

[368] Voir W. Volbach, A. Pertusi et al., *La Pala d'Oro* (Florence, 1965), n° 44: 22 sq., pl. XXV.

[369] Voir J. C. Anderson, "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP* 36 (1982), figs. 27, 28, 31, 32 et J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Manuscript Illustration* (University Park, Pa., 1992),

encore sur l'icône sinaïtique du XIIIe siècle. Cette dernière est issue probablement d'un atelier chypriote[370] et dénote une ressemblance physionomique remarquable avec le portrait de Lagoudéra. D'autre part, le fait que Moïse se présente dans un mouvement agité de contrapposto témoignant d'une grande émotion, serait une contamination—réminiscence de l'iconographie de scènes historiées du prophète, telles que le Buisson ardent, la Remise des tables de la loi ou le Passage de la mer Morte.[371]

Sur le phylactère de Moïse nous lisons ce texte (Gen. 1:1):

+ ⌜Ἔν⌝ ⌜ἀ⌝ρχ⌜ῇ⌝ / ἐποίησεν / ὁ Θ(εὸ)ς τ⌜ὸ⌝ν / ο⌜ὐ⌝ρανὸν / καὶ τὴν γ⌜ῆ⌝ν.

+ Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre.

On retrouve la même péricope à Daphni, Myrioképhala en Crète, Hagios Hiérothéos et Katô Lefkara;[372] elle exalte généralement la gloire du Pantocrator vers qui Moïse pointe la main levée.

David[373] (Fig. 42) La main levée également, le roi David fait le geste de bénédiction. Il est représenté âgé, pourvu d'une courte barbe blanche arrondie, les cheveux crépus retombant sur la nuque, suivant les prescriptions de l'*Ἑρμηνεία*.[374] En fait, ce type physionomique est le plus répandu et semble être l'aboutissement des variations antérieures.[375] Comme exemples de représentation proche de celle de Lagoudéra, on peut citer la miniature des Homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol. 41), celle du Paris. grec. 64 (fol. 11) et les mosaïques de Cefalù et Palerme.[376] Il est à noter, incidemment, que son portrait de l'Anastasis de l'Arakiotissa s'éloigne sensiblement de ce modèle type.[377]

Dans une attitude solennelle traduite par une frontalité stricte que rompt à peine le mouvement de la tête dans la direction de Jérémie, le roi porte le costume impérial, celui des basileis byzantins. Il se compose d'un skaramangion, attaché au niveau de la poitrine

---

21–28, figs. 96, 103; D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* (Leyden, 1909), figs. 152–208, 211, etc.; et Lowden, op. cit., 15–21, figs. 95, 104, 105.

[370] Weitzmann, "Twelfth-Century Sinai Icons" (op. cit. note 144), 253, pls. 23, 24a; et idem, "Crusader Kingdom," fig. 32.

[371] Tel est l'avis de D. Mouriki, quant à la mosaïque de la Pammakaristos où Moïse figure également en contrapposto: *Pammakaristos*, 53.

[372] Respectivement Millet, *Daphni*, 83 note 1; Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος, 129, fig. 4; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II, 112, fig. 19, et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 205; Antourakis, *Μυριοκέφαλα*, 92, pl. 21.

[373] Ménologe, le dimanche après la Nativité: *Synaxarium CP*, cols. 347–48; et *Synaxaire*, II, 240–44. Sur David en général on lira J. Auneau, s.v. David, *DEB*, 332 sq.

[374] *Ἑρμηνεία*, 74, 262; et Hetherington, *Painter's Manual*, 27. Il s'agit d'un schéma iconographique traditionnel: cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, 150, 151 note 2. Spatharakis (*Portrait*, 257 sq.) avance l'hypothèse que la physionomie de David, comme son costume impérial, durent avoir eu comme prototype le portrait d'un empereur byzantin. Cela prend appui sur d'autres exemples analogues tels que la miniature du Neapol. IB 18 (fol. 4v) où Job apparaît sous les traits d'Héraclius. Sur l'iconographie de David on verra généralement, K. Wessel, s.v. David, *RBK* 1: 1145–61.

[375] Cf. Millet, *Daphni*, 146 note 4.

[376] Voir C. Stornajolo, *Miniature delle Omile di Jacomo Monaco e dell'evangeliario greco Urbinate* (Rome, 1910), 15; Omont, *Miniatures*, pl. LXXXV; Demus, *Norman Sicily*, fig. 6A.

[377] Voir note 803 et fig. 68.

par une ceinture blanche,[378] sur lequel s'étale le loros, d'une lacerna pourpre, des tzaggia (τζαγκία) et du kamélaukion muni des prépendoulia.[379] A noter que Salomon est revêtu de la même manière.

Le texte sur le rouleau du roi-prophète est le Psaume (45)44:11:

> + ⌜Ἄ⌝κουσον / θύγατερ / καὶ ⌜ἴ⌝δε κ(αὶ) / κλ⌜ῖ⌝νον / τὸ οὖς σου / καὶ ἐπιλάθ(ου) [τοῦ λαοῦ σου . . .].
>
> + Ecoute, ma fille, vois, et prête l'oreille; Oublie (ton peuple . . .).

C'est une prophétie recommandée, en effet, pour être inscrite sur le phylactère de David lorsqu'il est en rapport avec l'Annonciation,[380] qu'il surmonte dans le cas présent. On trouve le même texte à Kurbinovo, sur la Pala d'Oro, à Elmalı kilise, Cefalù, Katô Lefkara, etc.[381]

Isaïe[382] (Fig. 43) Isaïe est, dans le contexte de la coupole, le prophète le plus fréquemment représenté.[383] Il apparaît ici sous les traits d'un homme âgé avec longue chevelure blanche et barbe pointue, conformément, ou peu s'en faut, aux prescriptions d'Elpios le Romain, de l'*Ἑρμηνεία* et du Synaxaire de Constantinople.[384] Celles-ci semblent avoir été scrupuleusement respectées en iconographie, de telle sorte que le portrait d'Isaïe, le plus âgé des prophètes, est resté fixé pendant des siècles.[385] Citons à titre d'exemple les miniatures des *Sacra Parallela* et du Psautier Chloudov où Isaïe figure, en effet, systématiquement âgé à l'inverse des autres prophètes qui peuvent apparaître sous des aspects physionomiques différents.[386] D'autre part, le portrait d'Isaïe à Lagoudéra nous paraît anticiper le type "humaniste" tel qu'il prévaudra plus tard dans la capitale et que nous connaissons par l'exemple, d'époque paléologue, de la Pammakaristos (1310).[387] Là, comme dans le cas qui nous occupe, prévaut un visage allongé aux traits fins, les pommettes protubérantes tout comme dans l'exemple de la Chapelle Palatine et de Saint-Marc de Venise.[388]

[378] Il s'agit d'un détail spécifique du costume militaire; cf. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice* (Chicago-Londres, 1984), I.1, 195.

[379] Pour le costume impérial byzantin on se reportera à G. Galavaris, "The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on the Byzantine Coins," *Museum Notes, The American Numismatic Society* 3 (1958), 99–117; Sacopoulo, *Asinou,* 88–91; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra: Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques,* Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova, series 15 (Stockholm, 1977); et M. de Waha, "Entre Byzance et l'Occident kamelaukion," *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), 404–10.

[380] Cf. *Ἑρμηνεία,* 82, 270, 218; et Hetherington, *Painter's Manual,* 31. Sur le type iconographique d'Isaïe voir Weitzmann, *Sacra Parallela,* 145.

[381] Voir respectivement Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 198 sq.; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten, der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mayence, 1976), n° 46, p. 23, pl. XXVI; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 437, 2e album, pl. 118, 2; Demus, *Norman Sicily,* 316, fig. 6A.

[382] Ménologe, 9 mai: *Synaxarium CP,* cols. 665–67. On trouvera les textes relatifs à Isaïe dans *BGH*³, II, 44 sq. et p. 222; et J. Vermeylen, s.v. Isaïe, *DEB,* 619–25.

[383] Cf. Popović, "Prophet Isaiah," 271; et Gravgaard, *Prophecies,* 48–57.

[384] Voir respectivement: M. Chatzidakis, Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, *Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.* 14 (1938), 409; *Ἑρμηνεία,* 77, 262, et Hetherington, *Painter's Manual,* 28; *Synaxarium CP,* cols. 665–67.

[385] Cf. Popović, "Prophet Isaiah"; et Millet, *Daphni,* 145 note 4.

[386] Cf. Weitzmann, *Sacra Parallela,* pls. LXXVII, figs. 345–48; LXXVII, figs. 349–60.

[387] Cf. Mouriki, *Pammakaristos,* 52, fig. 32.

[388] Demus, *Norman Sicily,* fig. 13, et I. Beck, "The First Mosaics of the Capella Palatina in Palermo," *Byzantion* 40.1 (1970), pl. X, 11; Demus, *San Marco,* I, fig. 209.

Isaïe pointe l'index vers le Pantocrator alors que son phylactère est libellé de la péricope: Is. 7:14:

> + ᾿Ιδοὺ ἡ Παρ/θένος˙ ἐ⌜ν⌝ / γασ(τρ)ὶ ἕξ⌜ει,⌝/ καὶ τέξε/τ⟦αι⟧ υ⌜ἱό⌝ν⌜,⌝ καὶ / καλέσουσ⌜ι⌝ν [τὸ ὄνομα αὐτοῦ ᾿Εμμανουήλ].
>
> + Voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils, et lui donneront (le nom d'Emmanuel).

Ce texte se rapporte soit à l'Annonciation, soit à la Nativité,[389] mais en l'occurrence, il s'agit du premier cas d'autant plus que la situation du prophète au-dessus du médaillon représentant l'Emmanuel, lui même surmontant la scène de l'Annonciation, n'est probablement pas fortuite. Le même texte figure à Sainte-Sophie de Constantinople, à la Martorana et la Chapelle Palatine, à Saint-Marc de Venise, et plus tard à la Parègorètissa d'Arta (1269).[390] Toutefois, ce verset, qui d'ailleurs est le plus fréquemment utilisé,[391] consacre Isaïe en tant que prophète par excellence de l'avènement du Christ. D'autre part, celui-ci est lu, dans son intégralité, pendant la liturgie de Noël et à l'orthros. Cette prophétie est également insérée dans l'Evangile de Matthieu.[392]

Jérémie[393] (Fig. 44) Dans une attitude agitée comme ses homologues, Isaïe et Ezéchiel, Jérémie présente une physionomie qui leur est proche et correspond de très près à l'indication d'Elpios le Romain suivant laquelle Jérémie porte une barbe "plus pointue que celle d'Isaïe."[394] Les miniatures de *Sacra Parallela,* celles du Paris. grec. 510 (fol. 143v) et du Psautier de Londres (fol. 91v), comme les mosaïques de Daphni et de la Chapelle Palatine[395] en témoignent concrètement.

Sur le phylactère du prophète nous lisons un verset extrait du Livre de Baruch (3:36):

> + Ο⌜ὗ⌝τος / ὁ Θ(εὸ)ς ἡ/μῶν, οὐ / λογισθή/σεται ⌜ἕ⌝/τερος πρὸς αὐτ(όν).
>
> + C'est lui notre Dieu, et l'on n'en comptera pas d'autre que lui.

On le retrouve également à Sainte-Sophie de Constantinople et à la Martorana de Palerme.[396] Dans l'*Ἑρμηνεία* ce texte est prescrit pour le rouleau du prophète lorsqu'il est en rapport avec la Nativité;[397] celui-ci, qui évoque l'Incarnation est donc à sa place ici.

389 Voir *Ἑρμηνεία,* 82, 274; et Hetherington, *Painter's Manual,* 31.

390 Mango, *St. Sophia,* 58, diagr. III; Demus, *Norman Sicily,* 316; idem, *San Marco,* I.1, 161; et A. Orlandos, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης* (Athènes, 1963), 121.

391 On a recensé en tout vingt textes pouvant être inscrits sur le rouleau d'Isaïe; cf. Popović, "Prophet Isaiah," 271.

392 Voir le menée du mois de décembre: *Μηναῖον Δεκεμβρίου,* éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 197; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 170.

393 Ménologe, 1er mai: *Synaxarium CP,* cols. 645–47. Les textes relatifs au prophète sont cités dans *BHG*[3], I, 258–60; voir aussi W. Vogels et al., s.v. Jérémie, *DEB,* 653–56.

394 Chatzidakis, *Ἔλπιος,* 409.

395 Voir respectivement Weitzmann, *Sacra Parallela,* 151; et Omont, *Miniatures,* pl. XXXIII, 1; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs,* II, fig. 149; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 62; et Demus, *Norman Sicily,* fig. 13.

396 Respectivement: Mango, *St. Sophia,* 60 (y est indiqué par erreur le verset Ba. 3:35); et Demus, *Norman Sicily,* 316.

397 *Ἑρμηνεία,* 274, 290.

Salomon[398] (Fig. 45) Le roi-prophète fait pendant à David de façon strictement symétrique et, comme lui, il revêt une attitude majestueuse, exprimée par la frontalité de son corps, mais aussi par le costume impérial qu'il porte. Ses caractéristiques peuvent correspondre au type "biblique" de la typologie établie par A. Orlandos pour les exemples de la Parègorètissa d'Arta.[399] Salomon présente un visage parfaitement ovale, jeune et imberbe, attesté par les indications de l'*Ἑρμηνεία*[400] et par certaines miniatures des *Sacra Parallela,* dans la "Bible de Nicétas" (fol. 83v), la mosaïque de Daphni, la fresque d'Elmalı kilise ou la Pala d'Oro entre autres.[401]

Il lève la dextre dans la direction du Pantoctrator et bénit, tandis que de l'autre main il présente son phylactère avec une prophétie empruntée aux Proverbes (29:29) dont il est l'auteur:[402]

> + Πολλα⸢ὶ⸣ / θυγατέρε⟦ς⟧ / [ἐκτήσαντο πλοῦτον, πολλαὶ ἐ]⟦π̆⟧[οί]ησαν ⟦δύ⟧να⟦μη⟧ν[, σὺ δὲ ὑπέρκεισαι καὶ ὑπερῇρας πάσας].
>
> + Bien des filles ont fait preuve de caractère; mais toi tu les surpasses toutes!

Les connotations de la péricope avec l'Annonciation et par là même avec l'Incarnation sont étayées par l'*Ἑρμηνεία,*[403] d'une part, et l'emplacement du prophète au-dessus de la figure de Marie de l'Annonciation, dans le pendentif sud-est, à laquelle l'inscription fait allusion, d'autre part. Ce verset se retrouve avec des légères différences à Katô Lefkara[404] et plus tard à la Parègorètissa d'Arta.[405]

Elie[406] (Fig. 46) Elie, un les prophètes les plus vénérés de l'Eglise d'Orient, fait ici pendant à Moïse. Tous deux paraissent ensemble dans les synoptiques vus comme un pont entre l'ancienne loi et la nouvelle alliance. Seul Elie, de prophète d'Israël devint prophète du Christ; son enlèvement au ciel ayant préfiguré la Résurrection.[407] Le visionnaire présente une physionomie analogue à celle de Jérémie: visage buriné de vieil homme, entouré d'une chevelure et d'une barbe blanches conformément aux notices de l'*Ἑρμηνεία.*[408] On trouve également les mêmes caractéristiques dans les *Sacra Parallela* (fol. 275v, 161v), le Paris. grec. 510 (fol. 264v), la *Topographie Chrétienne* de Cosmas Indikopleustès (fol. 66v), l'icône du XIIe siècle du Sinaï et la peinture de la Nativité de Beth-

[398] Ménologe, le dimanche après Noël: *Synaxarium CP,* col. 25[8]. Les textes relatifs au roi apud *BHG*[3], III, 68; voir également J. Auneau, s.v. Salomon, *DEB,* 1160–61.

[399] *Παρηγορήτισσα,* 118.

[400] Ibid., 77, 262, 289; Hetherington, *Painter's Manual,* 28.

[401] Voir Weitzmann, *Sacra Parallela,* 119, 132; Belting et Cavallo, *Niketas,* pl. 1; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 54; et Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 117, 2, et Restle, *Kleinasien,* II, fig. 161; Volbach, *Pala d'Oro,* n° 40, 21, pl. XXIII, 9.

[402] *La Bible, l'Ancien Testament,* E. Dhorme, trad. (Paris, 1959), II, CXXXIV sqq.

[403] *Ἑρμηνεία,* 262.

[404] Voir Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 205; et Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: VII, 112.

[405] Cf. Orlandos, *Παρηγορήτισσα,* 122.

[406] Ménologe, 20 juillet: *Synaxarium CP,* cols. 831–32. Pour les textes relatifs à Elie voir *BHG*[3], I, 174–77.

[407] Il est à noter par la même occasion que Moïse et Elie forment une paire dans un certain nombre d'icônes du Sinaï; K. Weitzmann, "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinaï," *Studies* (op. cit. note 144), XI, 304. Sur le culte et l'iconographie d'Elie on lira G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem,* Frankfurter Forschungen zur Kunst 14 (Berlin, 1988), 34–36; et surtout E. Voordeckers, "Elie dans l'art byzantin," *Elie Prophète: Bible, Tradition, Iconographie,* éd. G. F. Willems (Bruxelles-Louvain, 1985), 155–95.

[408] *Ἑρμηνεία,* 262.

léem (vers 1187).[409] Dans tous les cas, Elie le Thesbite porte une courte pelisse nouée sur le buste, suivant en cela textes bibliques et tradition iconographique.[410]

Le prophète lève la tête dans la direction du Pantocrator auprès duquel il présente un texte tiré du IVe Livre des Rois (2:6–7),[411] dont il est un des protagonistes:

> + . . . Ζ⸢ῃ⸣ Κ(ύριο)ς καὶ/ ζ⸢ῇ⸣ ἡ ψυχὴ / μου· οὐκ ⸢ἔ⸣(στ)⸢αι⸣ / ⟦ὑ⟧ετὸς ἐπ⸢ὶ⸣ / [τῆς γῆς, εἰ μὴ διὰ στόματός μου].
>
> + . . . Le seigneur est vivant et mon âme est vivante; il n'y a de pluie (sur la terre que par ma bouche).

En fait, c'est une variante consignée telle quelle dans l'*Ἑρμηνεία*.[412] On retrouve le même texte sur l'icône portative (première moitié du XIIIe siècle) du monastère Saint-Jean-Lampadistès, actuellement au Musée Byzantin de Nicosie, nº d'inventaire 15, ainsi qu'à l'Evangélistria de Géraki, mais attribué à un prophète identifié comme Elisée.[413]

Elisée[414] (Fig. 47) Disciple d'Elie, Elisée figure à ses côtés. Une disposition normale, accréditée par les listes de l'*Ἑρμηνεία*[415] documentée par les scènes narratives des *Sacra Parallela* (fol. 144v, 275, 328r) et les mosaïques de Daphni notamment.[416] En outre, le Manuel du peintre décrit le prophète comme un vieillard pourvu d'une longue barbe ou chauve avec une barbe crépue.[417] La physionomie qui le distingue ici—celle d'un homme mûr, au crâne dégarni avec chevelure et barbe châtain foncé—lui vaut un portrait classicisant, accusé par la position du corps, rappelant aussi bien le type de philosophe antique, que le type biblique établi plus tard à la Parègorètissa.[418] Cela semble être de règle à l'époque ne serait-ce que pour les traits physionomiques. Les exemples comparables de la Martorana et de la Chapelle Palatine[419] nous le font tout du moins penser.

Le texte inscrit sur le rouleau d'Elisée est, comme dans le cas d'Elie, une variante d'une péricope du IVe Livre des Rois (2:12),[420] ainsi qu'elle apparaît dans l'*Ἑρμηνεία*:[421]

[409] Respectivement: Weitzmann, *Sacra Parallela*, figs. 159, 160; Omont, *Miniatures*, pl. XLII; C. Stornajolo, *Le miniature delle Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste (Codice Vaticano greco 699)* (Milan, 1908), 37 sq., pl. 27; Sotiriou, *Σινᾶ*, I, fig. 74; et Kühnel, *Wall Painting*, pls. X–XI, figs. 15–17.

[410] Il s'agit, plus exactement, d'un manteau-pelisse court en poil de mouton, porté à l'époque talmudique par les Israélites et nommé *addéret* (2 R. 2:13; Za. 13:14; Jon. 3:6). La mélote de Jean Baptiste, quant à elle, était un manteau plus austère confectionné de poils de chameau; cf. P. Joüon, "Le costume d'Elie et celui de Jean Baptiste," *Biblica* 16 (1935), 74–81.

[411] Cf. le 2e Livre des Rois dans la version de la Vulgate.

[412] *Ἑρμηνεία*, 290.

[413] Cf. A. Papageorgiou, *Byzantine Icons from Cyprus, Benaki Museum* (Athènes, 1976), 42 sq., nº 10, et idem, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο, Ἵδρυμα Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'* (Nicosie, 1983), 19, 23 fig. 5, et 42; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 100 note 57.

[414] Ménologe, 14 juin (et 28 novembre): *Synaxarium CP*, cols. 747–49 (col. 264). Pour les textes se référant à Elisée on verra *BHG*³, I, 178; et J. Auneau, s.v. Elisée, *DEB*, 403.

[415] *Ἑρμηνεία*, 77, 262, 293; et Hetherington, *Painter's Manual*, 28.

[416] Voir Weitzmann, *Sacra Parallela*, figs. 174, 176, 180; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni*, fig. 58.

[417] Voir *Ἑρμηνεία*, 77, 262 respectivement; et Hetherington, *Painter's Manual*, 28.

[418] Orlandos, *Παρηγορήτισσα*, 118: le type biblique est caractérisé notamment par la tête en position frontale et droite, le regard horizontal vers l'infini, l'expression arrogante.

[419] Voir Demus, *Norman Sicily*, figs. 48B, 13.

[420] Le 2e Livre des Rois dans la version de la Vulgate.

[421] *Ἑρμηνεία*, 290.

+ [Καὶ Ἐλισαίε ἑώρα καὶ ἐβόα·] Π(άτ)ερ̆ʳ,ˀ / π(άτ)ερ̆ν· ʳἅˀρμα ʳΙˀ(σρα)ὴλ [κʳαὶˀ ἱππεὺς αὐτοῦ·] καὶ οὐ/κ εʳἶˀδεν / αὐτὸν / ἔτι.+

+ (Quant à Elisée, il voyait et criait:) 'Mon père! Mon père! Chars et cavalerie d'Israël! Et il ne vit plus.+

Daniel[422] (Fig. 48) Daniel est le huitième prophète dans l'ordre de préséance du cycle de Lagoudéra—le troisième des prophètes majeurs de la Septante. Il est situé transversalement au-dessus de la Nativité. Son portrait est remarquable et se distingue par un beau visage éphébique, imberbe et pâle, à l'instar des différentes descriptions de sa physionomie consignées dans Elpios le Romain, le Synaxaire de Constantinople, l'*Ἑρμηνεία*,[423] et encore dans le texte le plus ancien du genre, celui de Pseudo-Dorothée (1er siècle).[424] Il y a également concordance avec la majorité des exemples connus, qu'il s'agisse de peinture d'église (Hosios Loukas, Daphni, Triconque de Tagar en Cappadoce, l'Evangélistria),[425] ou d'arts mineurs (évangiles de Rabbula, *Topographie Chrétienne* de Cosmas Indikopleustès [fol. 75], Ménologe de Basile II, la Pala d'Oro).[426]

Le costume persan du prophète relève également d'une tradition ancienne. Son emploi est plus générique.[427] Ce costume comprend une courte tunique portée par dessus les anaxyrides, tandis qu'une lacerna de pourpre est posée sur les épaules, agrafée d'un fin fermail de perles au lieu d'une broche ronde comme il est d'usage.[428] On remarque aussi la ceinture blanche enserrant la poitrine à la mode militaire, ainsi que le petit chapeau en étoffe rouge orné de trois perles, qui, lorsqu'il est porté par les prêtres de l'ancienne Loi, prend le nom de kidaris. C'est un accessoire habituel du costume de Daniel, dont la forme est très variable. On trouve, en effet, un chapeau "haut de forme" dans l'Evangile syriaque de la Laurentienne (fol. 8b), un chapeau plat et large dans le Cosmas Indikopleustès (fol. 75), à large rebord et orné à Daphni, de plus simples à Chios, minuscule chapeau pointu à double pan sur la Pala d'Oro, un chapeau carré à la Martorana et à la Chapelle Palatine, un chapeau phrygien à l'Evangélistria, une calotte à Saint-Antoine

[422] Ménologe, 17 décembre: *Synaxarium CP*, cols. 317^{26}–320^{26}, 45^{53}; et *Synaxaire,* II, 140–46. Les textes se référant à Daniel sont collationnés apud *BGH*³, I, 147–50; on verra également T. J. Nelis et A. Lacoque, s.v. Daniel, *DEB,* 327–30.

[423] *Ἔλπιος* (op. cit. note 384), 409, fol. 15; *Synaxarium CP*, loc. cit.; *Ἑρμηνεία*, 78, 290. Il en est de même dans le *Μέγας Συναξαριστής*, éd. K. Doukakis (Athènes, 1896), 458.

[424] Cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, 168; et Th. Schermann, éd., *Propheten und Apostellegenden nebst Jüngerkatalogen des Dorotheos und verwandter Texte*, TU 31 (1907), II, 94.

[425] Respectivement: R. Weir Schultz et Howard S. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis* (Londres, 1901), pl. 54, 1; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 57; Restle, *Kleinasien,* III, xxxv, fig. 364; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 115, figs. 179, 181.

[426] C. Cecchelli, *The Rabbula Gospels* (Olten-Lausanne, 1959), pl. 5, figs. 1, 3; *Il Menologio,* 252; Stornajolo, *Omilie,* 41 sqq., pl. 40; Volbach, *Elfenbeinarbeiten,* nº 43, p. 22, pl. xxv.

[427] C'est un costume d'un emploi des plus fréquents dans l'art byzantin et porté également par les Mages, les Enfants dans la fournaise, les Persans (Paris. grec. 510, fol. 409v); cf. Millet, *Daphni,* 123 notes 4–6; et Mouriki, *Νέα Μονή*, 168.

[428] Voir M. Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle* (Genève, 1924), L. Diffère également quelque peu le port de la tunique courte en ce sens qu'elle est relevée seulement de côté droit à l'inverse de la mode habituelle qui veut qu'elle soit relevée sur les deux hanches (Hosios Loukas: Weir Schultz et Barnsley, *Monastery of Saint Luke,* pl. 54, 1; se reporter également à l'étude de la Nativité du monument qui nous occupe infra, pp. 71–79).

(1232–33) près de la Mer Rouge,[429] enfin un chapeau semblable à celui de Lagoudéra figure à l'Enkleistra (cellule: peintures de 1183).[430]

A l'allure exotique du prophète s'ajoute un pendant à trois perles sur l'oreille droite[431] qui n'a rien de surprenant. Il apparaît, en effet, dans nombre d'exemples anciens (mosaïque du Sinaï)[432] et mésobyzantins (*Sacra Parallela,* Ménologe de Basile II, Néa Monè).[433]

Daniel lève la main droite et bénit, désignant en même temps le Pantocrator. Sur son phylactère nous lisons une péricope (Dn. 2:44–45), extraite d'un texte qui, en général, est lié à l'Incarnation:

> + . . . Ἀναστ⌜ή⌝σ⌜ει⌝ / ὁ Θ(εὸ)ς τοῦ ο(ὐραν)οῦ / βασιλεῖαν⌜,⌝ / ἥτις εἰς τ(οὺ)ς αἰ⌜ῶ⌝/(νας) οὐ διαφθαρή/σεται . . .
>
> + . . . le Dieux des cieux suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit . . .

Cette prophétie est prescrite dans l'*Ἑρμηνεία*[434] pour figurer sur le rouleau du prophète et il en est ainsi, en effet, à Elmalı kilise, à Karanlık kilise, à Daphni, à la Chapelle Palatine et à Hagios Hiérothéos de Mégare.[435] Il faut remarquer, enfin, que ce texte fait partie des lectures dites pendant l'office de Noël au soir,[436] ce qui justifie, en un sens, l'emplacement du prophète au-dessus de la scène de Nativité (voir Fig. 35).

Gédéon[437] (Fig. 49) Le prophète Gédéon figure dans l'axe ouest de la coupole et domine, comme Daniel, la composition de la Nativité. Représenté âgé, il s'apparente par certains points à la physionomie stéréotypée des prophètes majeurs, Isaïe et Jérémie; l'*Ἑρμηνεία* n'indique-t-elle pas que celui-ci ressemble à Isaïe?[438] Cela étant, nous sommes en présence d'un unicum dans le contexte de l'iconographie de la coupole, à l'époque byzantine pour le moins.[439] Toutefois, Gédéon n'est pas inconnu de la peinture à enluminures dont celles des *Sacra Parallela* (fol. 90v, 10r, 248v), du Paris. grec. 510 (fol. 347v), des Homélies sur la Vierge du moine Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol.

[429] Voir respectivement: Cecchelli, *Rabbula Gospels,* pl. 5, fig. 1; Stornajolo, *Omilie,* 41 sqq., pl. 40; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 57; Mouriki, *Νέα Μονή,* 169, fig. 73b; Volbach, *Pala d'Oro;* Demus, *Norman Sicily,* fig. 48B; ibid., fig. 13; Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 103; et P. Van Morsel, "Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration," *CahArch* 37 (1989), 119–31, surtout 121, fig. 1.

[430] Mango et Hawkins, "Hermitage," 173. Il faut noter par la même occasion que le costume de Daniel influencera dans l'art byzantin celui des prêtres juifs (cf. Weitzmann, "Crusader Icons," 309 sqq.).

[431] Le modèle du pendant à l'oreille est commun à toutes les représentations de l'Arakiotissa qu'il s'agisse de celui du Christ enfant de la Présentation, des mages de la Nativité ou des jeunes vierges dans la Présentation de Marie.

[432] Cf. G. K. Forsyth et K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and the Fortress of Justinian* (Ann Arbor, 1973), pl. CXVIIIA.

[433] Respectivement: Weitzmann, *Sacra Parallela,* 157–60, 384, 387, pls. LXXXIV, LXXXV; *Il Menologio,* 252; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 168–69, fig. 73b.

[434] *Ἑρμηνεία,* 289.

[435] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 115, 1; ibid., pl. 102, 3, et Restle, *Kleinasien,* II, fig. 167; Millet, *Daphni,* 83 note 1; Demus, *Norman Sicily,* 117; et Mouriki, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος.

[436] Cf. *Μηναῖον Δεκεμβρίου,* éd. Nicolaïdis, 196.

[437] Ménologe, 26 septembre: *Synaxarium CP,* cols. 81[46]; *Synaxaire,* II, 181 sq. Sur Gédéon en général, on lira J. Auneau, s.v. Gédéon, *DEB,* 519.

[438] *Ἑρμηνεία,* 289.

[439] On trouve Gédéon notamment dans le cycle de la coupole du XIVe siècle à Saint-Nicolas-du-Toit à Kakopetria: Stylianou, *Painted Churches,* 68.

110v) et de l'Octateuque de Smyrne (fol. 244v)[440] constituent les exemples les plus notables.

Cependant, seule la miniature précitée, des Homélies de Jacques de Kokkinobaphos, du XIIe siècle, représentant Gédéon sous les traits d'un vieillard pourvu d'une longue chevelure retombant sur les épaules, peut être mise, en revanche, en parallèle avec le portrait de l'Arakiotissa. En somme, nous avons une concordance qui nous laisse à penser que les traits du prophète se fixent au XIIe siècle.

Sur le phylactère de Gédéon, qu'il présente à deux mains, le corps tourné vers la droite et les yeux levés vers le sommet de la coupole, est inscrit un texte tiré du Livre des Juges (6:36) qui se rapporte également à l'Incarnation:

> + Ε⸢ἶ⸣πεν Γε/δε⸢ὼ⸣ν πρὸς / τὸν Θ(εὸ)ν· ε⸢ἰ⸣ / [σὺ] σῴζ⸢ει⸣ς / ἐν τ⸢ῇ⸣ χει/ρί μου [τὸν Ἰσραὴλ καθῶς ἐλάλησας].
>
> + Gédéon dit à Dieu: Si tu veux délivrer (Israël) par ma main (comme tu l'as dit . . .).

Habacuc[441] (Fig. 50) Habacuc apparaît sous les traits d'un jeune homme imberbe, conformément aux recommandations d'Elpios le Romain et de l'*Ἑρμηνεία*,[442] portant une longue chevelure châtain foncé, le corps esquissant un contrapposto-pivotant. Ce sont les traits dominant de son iconographie, quoi qu'ils ne devinssent de rigueur qu'à une époque tardive.[443] Le prophète n'apparaît pas dans l'iconographie chrétienne avant le IVe siècle, associé à Daniel dans la fosse aux lions auquel il apporte, dépêché par un ange, de la nourriture.[444] Toutefois, dès lors qu'il acquiert une prééminence en tant que prophète de la venue du Messie, il bénéficie d'une iconographie propre.[445] C'est pourquoi il est le premier dans l'ordre, parmi les douze prophètes mineurs, insérés dans l'iconographie de la coupole relative au Pantocrator.[446] Un des plus anciens exemples est le portrait du tympan nord de Sainte-Sophie de Constantinople.[447]

Ce dernier, comme l'image de Lagoudéra, ainsi que celles des Eglises à Colonnes (Elmalı et Karanlık kilise),[448] montre Habacuc jeune et imberbe, ce qui n'est pas une nouveauté puisque ce type physionomique est attesté dans ses représentations livresques, telles que les miniatures des évangiles de Rabbula (datés de 586), du codex de Turin (B.I.2), de la fin du Xe siècle, et du Ménologe de Basile II.[449] La position en contrapposto-pivotant, quant à elle, est liée à l'illustration de l'homélie 45 de Grégoire de Na-

[440] Voir Weitzmann, *Sacra Parallela,* 65–66, 72, figs. 86–88; Omont, *Miniatures,* pl. XLIX, 3; Stornajolo, *Omilie,* 46; Hesseling, *Octateuque,* fig. 321.

[441] Ménologe, 21 décembre: *Synaxarium CP,* cols. 271–73; 2 décembre: *Synaxaire,* 22 sq. Les principaux textes se référant à Habacuc sont réunis dans *BHG*³, I, 242–43. On lira également E. Cothenet, s.v. Habaquq, *DB* (supplement 8), cols. 791–811.

[442] En fait dans la première référence sont consignées plusieurs possibilités de représentation: Chatzidakis, *Ἔλπιος,* 410; voir ensuite *Ἑρμηνεία,* 78, 261, 281; et Hetherington, *Painter's Manual,* 29.

[443] Cf. Lowden, *Prophet Books,* 59. Sur l'iconographie d'Habacuc en général, on verra C. Walter, "The Iconography of the Prophet Habakkuk," *REB* 47 (1989), 251–60.

[444] Voir Walter, "Habakkuk," 252–54.

[445] Ibid.

[446] Cf. Popović, "Prophets," 53.

[447] Cf. Mango, *St. Sophia,* figs. 78, 87, diagr. IV.

[448] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pls. 118, 1; 97, 1.

[449] Respectivement: Cecchelli, *Rabbula Gospels,* pl. 7b; Lazarev, *Storia,* fig. 134; et *Il Menologio,* 219.

zianze se référant à Pâques; attitude qui prend appui sur une prophétie d'Habacuc.[450] L'enluminure du Paris. grec. 510 (fol. 285)[451] en témoigne. La même position en pivotement "contamine," ensuite, les représentations relatives à l'Ode d'Habacuc, figurée dans les psautiers, dont on peut citer à titre d'exemple le Bénaki 34. 5 (fol. 184), du XIIe siècle, au musée homonyme à Athènes, et le Vat. grec. 1927 (fol. 274v).[452]

En fait, ce dernier document illustre littéralement le verset Ha. 3:3, ce qui nous permet de revenir à l'Arakiotissa, où, en effet le prophète présente le même texte inscrit sur son phylactère:

+ ῾Ο Θ(εὸ)ς ⸢ἀ⸣/πὸ Θ⸢αι⸣μ⟦ὰν⟧ / ἥξ⸢ει,⸣ καὶ ὁ / ἅγιος ὁ ἐξ ⸢ὄ⸣/ρους κατα(σ)κίου / δασέος.

+ Dieu le saint vient de Théman, la montagne ombragée.

Quant à l'Habacuc du Psautier Bénaki, il présente, certes, une position analogue à celle du prophète de Lagoudéra, mais démontre tout au plus que l'attitude en pivotement d'Habacuc est une réminiscence-contamination des scènes narratives illustrant l'Ode du prophète. D'autre part, l'analyse du verset ci-dessus désigne clairement le rôle messianique d'Habacuc faisant de lui le prophète—en plus de la Résurrection—de la Nativité et de l'Incarnation[453] (interprétation renforcée par les commentateurs patristiques du texte, qui identifient Théman à Bethléem).[454]

Ezéchiel[455] (Fig. 51) Le quatrième des prophètes majeurs, Ezéchiel présente un visage autrement plus expressif au regard du groupe des prophètes âgés. Sa chevelure légèrement hirsute, la position de la tête penchée en arrière, le regard pathétique et anxieux, confèrent au portrait le type dit en "attitude d'inspiration."[456] En général, les caractéristiques physionomiques d'Ezéchiel sont assez homogènes à en juger par les exemples les plus anciens tels que ceux des *Sacra Parallela* (fol. 83), du Paris. grec. 510 (fol. 438v) ou de la *Topographie Chrétienne* de Cosmas Indikopleustès (fol. 75).[457] En peinture monumentale, les portraits de Daphni et de la Chapelle Palatine[458] en sont les plus remarquables illustrations. Notons enfin la parenté entre le visage de la Panagia Arakiotissa et la description du Synaxaire de Constantinople ("la tête asymétrique, le regard dur")[459] et dans une mesure moindre avec les descriptions d'Elpios (visage long, traits fins, barbe courte) et de l'*῾Ερμηνεία* (vieillard).[460]

La prophétie sur le rouleau d'Ezéchiel (Ez. 1:19) est empruntée au texte relatif à la vision initiale du prophète sur la rive du Kebar:[461]

[450] Cf. Walter, "Habakkuk," 257 sq.

[451] Ibid., fig. 11; et Omont, *Miniatures,* pl. XLIII.

[452] Walter, "Habakkuk," 252, figs. 7, 9.

[453] Cf. *῾Ερμηνεία,* 79; et Hetherington, *Painter's Manual,* 29.

[454] Il s'agit de Cyrille d'Alexandrie, *In Habacuc prophetam commentarius,* PG 71, col. 904; et de Théodoret de Cyr, *Interpretatio prophetæ Habacuc,* PG 81, col. 1825. On verra également Walter, "Habakkuk," 255 sq.

[455] Ménologe, 21 juillet: *Synaxarium CP,* cols. 831–33. Les textes se référant à Ezéchiel apud *BHG*^{3}, III, 29 sq.; P. Auvray, s.v. Ezéchiel, *DB,* suppl. 8: 759–91; et L. Monloubou et J. Pons, s.v. Ezéchiel, *DEB,* 463–68.

[456] Cf. Orlandos, *Παρηγορήτισσα,* 118.

[457] Voir Weitzmann, *Sacra Parallela,* 155–57, fig. 380; Spatharakis, *Corpus,* II, n° 4, fig. 14; et Stornajolo, *Omilie,* 41, pl. 39.

[458] Voir Millet, *Daphni,* 146, et Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 62; Demus, *Norman Sicily,* fig. 13.

[459] Cf. *Synaxarium CP,* col. 833$^{3-4}$.

[460] *῾Ερμηνεία,* 405; et ibid., 78, 262, 290; et Hetherington, *Painter's Manual,* 29.

[461] Canal près de Nippur en Babylonie; voir E. Lipinski, s.v. Kebar, *DEB,* 717.

+ Ἐν τ⌜ῷ⌝ / πορεύ/εσθ⌜αι⌝ / τ⌜ὰ⌝ ζ⌜ῷ⌝/α ἐπο/ρεύο[ν]τ[ο οἱ τροχοὶ ἐχόμενοι αὐτῶν . . .].

+ Quant les animaux marchaient, les roues cheminaient à côté d'eux. . . .

Ce texte est lu le lundi saint au matin[462] et exprime la toute puissance du Seigneur.

Jonas[463] (Fig. 52) Jonas clôt le cycle des prophètes de notre monument. Ses traits physionomiques—bien qu'ils présentent en général certaines variantes quant à la couleur de la barbe—ont fait l'objet d'une individualisation rigoureuse. Jonas est représenté chauve, doté, le plus souvent, d'une courte barbe blanche arrondie, ce sur quoi tous nos textes s'accordent.[464] Une légende juive prétend que sa calvitie est due à la température élevée du ventre du cétacé dans lequel il séjourna.[465] Quoi qu'il en soit, ce détail physionomique constitue un élément fort bien assimilé par les iconographes. Les plus anciens exemples représentant le prophète (la mosaïque du Sinaï; les miniatures du codex de Turin; Psautier de Londres, fol. 201r, Ménologe de Basile II),[466] ainsi que ceux de la période byzantine (Karanlık kilise, Elmalı kilise, Daphni, Chapelle Palatine, Saint-Marc de Venise ou celui, tardif, de la Pammakaristos à Constantinople)[467] plaident en ce sens. Cependant, on ne saurait manquer de noter l'intense émotion du prophète, exprimée tant par le regard mystique—voire terrifiant—dirigé vers le Pantocrator, que par le mouvement fougueux du corps. Jonas revêt une attitude analogue dans la Bible dite de Buchanan (Université de Cambridge OoI. Oo2) de la fin du XIIe siècle.[468]

Sur le phylactère de Jonas est inscrit une prophétie issue de son livre (Jon. 1:1):

+ Ἐγένετο/ λόγος Κυ(ρίου) πρὸς Ἰων⌜ᾶ⌝ν/ τὸν τοῦ Ἀμα/θ⌜ὶ⌝ λέγων·/ ⟦ά⟧νάστηθ⌜ι⌝ [καὶ πορεύθητι εἰς Νινευή].

+ La parole du Seigneur s' adressa à Jonas, fils d'Amittraï (Lève-toi, va à Ninive).

C'est un appel de Salut qui évoque aussi la Résurrection, visions prophétiques dont le Livre est entièrement imprégné, ce qui par ailleurs justifie le fait que ce texte soit lu, dans son intégralité, pendant l'espérinos de la veille du samedi saint.[469]

Les évangélistes[470] (Pls. 2–4 DD, Fig. 35)

A l'inverse des prophètes, qui prédirent l'avènement du Christ, les évangélistes, eux, sont insérés dans le cycle de la coupole eu égard à leur témoignage immédiat de l'Incar-

[462] Voir *Τριῴδιον*, éd. M. Saliberos (Athènes, 1930), 37; et Mouriki, *Pammakaristos,* 51.

[463] Ménologe, 21 septembre: *Synaxarium CP,* cols. 63–64; et *Synaxaire,* I, 144 sq. Pour les textes se référant à Jonas on verra *BHG*³, II, 58–59; et A. Feuillet, s.v. Jonas, *DB,* suppl. 4: 1104–31; et L. Monloubou, s.v. Jonas, *DEB,* 676–77.

[464] Cf. Chatzidakis, *Ἔλπιος*, 410; *Ἑρμηνεία*, 77, 261, 289, et Hetherington, *Painter's Manual,* 28; *Synaxarium CP,* cols. 63–64[25–26].

[465] Mouriki, *Pammakaristos,* 53 note 36.

[466] Voir Forsyth et Weitzmann, *Sinai,* pl. CLXVI, B; Belting et Cavallo, *Niketas,* pl. 2, 59d; Lazarev, *Storia,* fig. 135; Der Nersessian, *Psautiers,* fig. 317; et *Il Menologio,* 59.

[467] Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 102, 2; ibid., pl. 115, 2; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 63; Demus, *Norman Sicily,* fig. 13; Demus, *San Marco,* I.1, 161; I.2, fig. 216; et Mouriki, *Pammakaristos,* figs. 41, 45.

[468] Voir Weitzmann, "Grado Chair," 140–42.

[469] Voir *Τριῴδιον κατανυκτικόν*, éd. M. Saliberos (Athènes, 1930), 450–52, notamment 450 note; et Mouriki, *Pammakaristos,* 51; et C. Focan, s.v. Jonas, Signe, *DEB,* 677–78.

[470] Sur l'iconographie des évangélistes en peinture monumentale on verra Tomeković, *Maniérisme,* I, 87 sq.; K. Wessel, s.v. Evangelisten, *RBK* 2: 485–94; Mouriki, *Νέα Μονή*, 127–30; A. M. Friend, "The Portraits

nation et de la divinité du Christ.[471] En fait, dans le schéma de l'iconographie de la seconde moitié du XIIe siècle les évangélistes occupent habituellement les quatre pendentifs ou les trompes de la coupole, dont la concavité peut aisément recevoir des figures assises.[472] C'est une constante de l'époque qui l'emporte graduellement sur l'option archaïque des héxaptéryges séraphins et chérubins[473] et dont les exemples de la Néa Monè, Saint-Marc de Venise et Saints-Apôtres de Pérakhorio[474] représentent, à notre avis, la période de transition. De toute façon, il semble qu'il y ait analogie de sens entre les deux solutions dès lors que l'imagerie des évangélistes découle de l'ancienne représentation de leurs symboles lesquels, comme les séraphins-cherubins, sont liés au Pantocrator.[475]

Les plus anciens exemples d'évangélistes vus à cet emplacement se rencontrent dès le XIe siècle, notamment dans le narthex de la Dormition de Nicée, à Sainte-Sophie de Kiev et à Çarıklı kilise en Cappadoce.[476] Pour le XIIe siècle, les séries les plus représentatives sont celles de Djurdjevi Stupovi, de la Blacherna près de Mézapos, de Saint-Marc de Venise, de Spas Neredica et de l'Evangélistria de Géraki.[477] A la Chapelle Palatine et la Martorana,[478] les évangélistes sont logés dans les trompes de la coupole,[479] tandis que dans les édifices de plan basilical ceux-ci sont placés dans des écoinçons des arcs latéraux ou à la naissance de la voûte.[480] C'est le cas à la Panagia Phorviotissa d'Asinou (1105–6) et à celui de la Panagia Amaskou (vers 1200) à Chypre même.[481]

A la Panagia Arakiotissa les quatre évangélistes sont groupés par deux dans les pen-

---

of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts," *Art Studies* (1927), 115–47, pls. I–XVIII; et P. Bergman, "Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts," *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honour of Kurt Weitzmann*, éd. G. Vikan (Princeton University, 1973), nº 6, 44–49: ce dernier auteur réexamine la typologie de Friend qui, au demeurant, est toujours valable en y rajoutant quelques nouveaux exemples. Voir également W. Melczer, s.v. Evangelisti, *Enciclopedia dell'arte medievale,* VI (1995), 47–53 (avec bibliographie antérieure).

[471] U. Nilgen, s.v. Evangelisten, *LChrI* 1: 697; Spieser, "Programmes iconographiques" (art. cit. note 334), 584; et C. Walter, "Two Notes on the Deesis," *REB* 26 (1968), 324–26.

[472] Cf. Demus, *Byzantine Mosaic,* 26 sqq.; et Gkiolés, *Βυζαντινὸς τρούλλος*, 192–99.

[473] Voir Lazarev, *Storia,* 128 sq., 171 note 24; et T. Velmans, "L'image de la conque absidiale des Saints-Apôtres de Pérachorio et son rapport avec le thème dominant du décor," *Ευφρόσυνον· αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη* (Athènes, 1991–92), II, 673.

[474] Voir respectivement: Mouriki, *Νέα Μονή*, 127–30, 221 sq.; Demus, *San Marco,* I.1, 192–94; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: IV.A, 47.

[475] Cf. Lazarev, *Storia,* 128; G. Galavaris, *The Illustration of Prefaces in Byzantine Gospels* (Vienne, 1979), 93 sqq.; et A. Glichitch, *Iconographie du Christ Emmanuel,* mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies (dactylographié) (Université de Paris I, 1986), 12 (les absides de Cappadoce et les frontispices des Evangiles).

[476] F. Shmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und Mosaiken* (Berlin-Leipzig, 1927), 48–56, pls. XXXII–XXXV; Lazarev, *Storia,* 194; et Logvine, *Kiev,* diagr. 4, figs. 33–35; et Restle, *Kleinasien,* II, nº XXI, figs. 194, 195, 197–99.

[477] Tomeković, *Maniérisme,* I, 87; et respectivement Millet et Frolow, *Yougoslavie,* I, pl. 25, 1–2; Tomeković, "Le décor peint de l'église de Blacherna à Mézapos (le Magne)," *ZbLikUmet* 19 (1983), 3–4; Demus, *San Marco,* I.1, 192–94; 1.2, figs. 321–24; Lazarev, *Murals,* 126, 128, fig. 106; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 103, 107, 111, 117, figs. 183–86.

[478] Voir Demus, *Norman Sicily,* 38, 79.

[479] Cela est possible lorsque les dimensions des trompes ou des pendentifs ne sont pas assez importantes pour contenir des scènes historiées, comme à Daphni ou à Hosios Loukas; cf. Dufrenne, "Programmes iconographiques," 191; et Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* 43.

[480] Cf. *Ἑρμηνεία*, 223 sq.

[481] Cf. Winfield et Hawkins, "The Church of Our Lady at Asinou," 263; et Boyd, "Monagri," 309–12, fig. 44.

dentifs occidentaux. Cette disposition n'est pas stricto sensu une formule exceptionnelle[482] puisqu'elle apparaît déjà en dehors du contexte de la coupole, à Karanlık kilise (seconde moitié du XIe siècle),[483] à Myriokėphala (tympan sud) en Crète et à la Mavriotissa (abside) à Kastoria.[484]

La composition des évangélistes reproduit généralement le schéma des enluminures[485] qui ornent les frontispices des tétraévangiles.[486] Les correspondances iconographiques constatées, entre, par exemple les enluminures athonites du Vatopédi 949 (datées de 949) et les mosaïques de la Dormition de Nicée (1025), ou bien entre celles du codex Stavronikèta 43 (Xe siècle) et les mosaïques de la Néa Monè[487] en témoignent.

L'iconographie traditionnelle des évangélistes en peinture monumentale, à l'époque comnène et tardo-comnène, tout comme dans les manuscrits illustrés, consiste en des figures assises, tantôt sur un trône, tantôt sur un thokos—comme ici même—tantôt encore sur un siège ouvragé ou un simple banc.[488] Elles peuvent adopter plusieurs attitudes, assez stéréotypées et limitées en nombre, qui sont les suivantes: en train d'écrire calame à la main; en train d'écrire et trempant le calame dans un encrier; en attitude de méditation.[489]

Un pupitre sommé d'un lutrin dont le pied est remarquable, fait également partie intégrante de la composition, en particulier dans le cas de nombreuses miniatures. Ce pied consiste en un dauphin disposé de telle sorte que le plateau du lutrin repose sur sa queue.[490] Souvent aussi, des architectures meublent, le fond de la composition, notamment au XIIe siècle, comme à Asinou, Saint-Marc de Venise, Myriokėphala, l'Evangélistria, Panagia Amaskou.[491] C'est un trait vu dans maints exemples d'enluminures dont le plus ancien est celui du Rossanensis[492] (preuve supplémentaire, à notre sens, de l'antériorité du thème en peinture monumentale).

Les physionomies des évangélistes sont bien établies: Jean et Matthieu paraissent

[482]Cf. J. Lafontaine-Dosogne, "L'évolution du programme décoratif des églises de 1071–1261," *Actes du XVe CEB* (Athènes, 1979), I, 312.

[483]Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 104, 1–2; et Restle, *Kleinasien,* II, nº XXII, figs. 224–25.

[484]Respectivement Antourakis, *Μυριοκέφαλα*, pls. 25, 30; et Chatzidakis, *Καστοριά*, diagr. 68, nº 9–13, pp. 66, 67, 72, 73, figs. 9, 10; et Pelekanidis, *Καστοριά*, pls. 65, 66b.

[485]Cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, 129 sq.

[486]Cf. Weyl Carr, *The Rockefeller McCormick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago, University Library, Ms. 965,* thèse de doctorat (University of Michigan, Ann Arbor, 1973), 101. La plus ancienne miniature avec représentation des évangélistes est celle du Codex de Rossano, fol. 321 (vers 500); seul demeure néanmoins l'évangéliste Marc vu en train de rédiger son Livre devant un fond orné d'architectures: voir Muñoz, *Il codice,* pl. XV.

[487]Cf. Friend, "Evangelists," 137 sq.; et Mouriki, *Νέα Μονή*, 128.

[488]Cf. S. Kadas, Ἡ εἰκονογράφηση τῶν Εὐαγγελισταρίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, *Ἀφιέρωμα στή Μνήμη Στυλιανοῦ Πελεκανίδη* (Thessalonique, 1983), 59; et Friend, "Evangelists," 134, 138 sq., pls. VIII, IX, X, XVIII, XIV.

[489]Voir Kadas, Εὐαγγελιστάρια, 57; et Weyl Carr, *New Testament,* 103.

[490]Tels que les exemples du Codex Ebnerianus: Matthieu (fol. 23v) (C. Meredith, "The Illustration of Codex Ebnerianus," *JWarb* 29 [1966], pl. 69a); de l'Evangéliaire 25 du monastère Saint-Pantéléimon au Mont-Athos (fol. 89v) (Pelekanidis, *Athos,* II, nº 325, 196, 359); Stavronikèta 43: Jean (fol. 13); Vat. Urb. gr. 2: Matthieu, Marc, Luc (Friend, "Evangelists," pls. VIII, 98; XVIII, 181–83); Tétraévangile 93: Marc (fol. 52v) de la fin du XIIe siècle, à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (observation personnelle).

[491]Se reporter aux notes 477, 481, et 484, respectivement.

[492]Muñoz, *Il codice,* pl. XV, et Cavallo, *Rossanensis,* fig. 16 (fol. 121r); pour d'autres exemples en miniatures voir Friend, "Evangelists," pls. VIII, XI, XII, XIV, 144–47, pl. XVIII, 177–80; Weyl Carr, *New Testament,* 102, 109, 121, et E. J. Goodspeed, *The Rockefeller McCormick New Testament* (Chicago, 1936), fols. 36, 56, 85.

âgés, alors que Luc et Marc adoptent les traits d'hommes mûrs avec chevelures et barbes noires.[493] L'ordre de disposition des figures respecte, mais pas toujours, celui du Tétraévangile. Matthieu investit habituellement le pendentif nord-est (Saint-Marc de Venise, Chapelle Palatine, Djurdjevi Stupovi,[494] etc.), mais il n'y a pas de règle stricte en la matière.

Dans le cas de représentation par paire, on réunit en général Matthieu et Marc et Luc et Jean mais pas forcément dans l'ordre canonique ou liturgique. A Lagoudéra, Matthieu et Marc sont placés dans le pendentif nord-ouest et Jean et Luc dans celui du sud-ouest. De même, à la Mavriotissa et à Myrioképhala, on trouve au nord Marc et Matthieu et au sud Jean et Luc. Leurs attitudes sont variables quoique des constantes propres à chacun ne soient pas exclues.

A Lagoudéra et dans les exemples cités plus haut, les évangélistes sont représentés en vis à vis de part et d'autre d'un pupitre lequel est identique dans les deux compositions à quelques détails près. On y remarque incidemment la petite taille des lutrins par rapport aux personnages. D'autre part, on constate que, si le type de pied du lutrin peut avoir des analogies avec certaines miniatures,[495] en ce qui concerne, en revanche, le plateau de celui-ci, en forme d'arc brisé, les parallèles font défaut à moins qu'il n'ait été modifié par le restaurateur du XIVe siècle.[496] Très courant, aussi, est le rotulus déployé sur le lutrin, qu'il soit vierge d'inscription ou couvert de pseudo-coufiques.[497]

Les perles de bois qui ornent le pourtour supérieur des deux plateaux de lutrins se rencontrent, également, dans le contexte des miniatures.[498] Quant au pupitre lui même, ou ce qui en reste—côté antérieur—, la seule comparaison possible peut être faite avec les miniatures des évangélistes Matthieu, Marc et Luc du Paris. grec. 94 (fol. 4v, 52v, 84v), celle de Marc du Chicago 965 (fol. 36r) ainsi que celles de Matthieu et Marc du Sinaït. grec. 146 (fol. 5v, 91v);[499] ces manuscrits, en particulier le dernier, sont attribués à un scriptorium chypriote. Par la même, on peut penser que sur les pupitres de l'Arakiotissa figuraient à l'origine les différents instruments du scribe,[500] dont on trouve trace sur le pendentif sud-ouest (voir Fig. 55) et ainsi qu'on le voit dans la majorité des exemples en peinture monumentale (mosaïques de Nicée et de Sainte-Sophie de Kiev, et peintures de Hagios Stratègos Boularîon du Magne, Neredica, etc.).[501]

493 Cf. Friend, "Evangelists," 120; et Bergman, "Evangelists," 44.

494 Respectivement Demus, *San Marco,* I.1, 192; idem, *Norman Sicily,* 38; Millet et Frolow, *Yougoslavie,* 1, pl. 25, 1–2.

495 Par exemple, le Petropolitanus grec. 21: Marc; le Vat. grec. 364: Matthieu (fol. 11); Stavronikèta 43: Matthieu; et les Tétraévangiles Dionysiou: Marc; et codex 56 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes: Marc (Friend, "Evangelists," pl. XI, 109, pl. X, 103, pl. VIII, 95, pl. XVIII, 170).

496 Voir Winfield, "Reports" (op. cit. note 8), 262 sq., fig. 13. A noter que le type habituel du plateau de lutrin consiste en une forme simulant un livre ouvert.

497 Par exemple, le Dionysiou 34: Luc; codex 56 d'Athènes: Luc; le Vat. Urb. grec. 2: Matthieu (Friend, "Evangelists," pl. XIII, 130, 119; pl. XVIII, 181); le Berlin quarto 66, fol. 7v, etc. (Weyl Carr, *New Testament,* 384, figs. 119, 120).

498 Par exemple, l'Evangéliaire 25 du monastère Saint-Pantéléimon de l'Athos: Luc (fol. 86v), du XIIe siècle (Pelekanidis, *Athos,* II, n° 325, 196, 359); le Vat. Urb. gr. 2 (Friend, "Evangelists," pl. XVIII, 181–83); le *Patmos* 274: fol. 93v (*L'art byzantin, neuvième exposition du Conseil de l'Europe* [Athènes, 1964], 318, fig. 315).

499 Observation personnelle; voir également Weyl Carr, *New Testament,* 351–52, figs. 47–50; et P. Canart, "Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIIIe siècle et le style palestino-chypriote épsilon," *Scrittura e civilità* 5 (1981), 45.

500 Voir à ce sujet F. Koukoulés, *Βυζαντινὸς βίος καὶ πολιτισμός* (Athènes, 1948–52), I, 75–79.

501 Shmit, *Mosaiken* (op. cit. note 476), pls. XXX, XXXII, XXXIII; Logvine, *Kiev,* figs. 33–35; Drandakis, *Μάνη,* pl. 15, 29; et Lazarev, *Murals,* 128, fig. 106.

Tout aussi habituelle est la forme des encriers ou réservoirs d'encre, vus dans de nombreuses miniatures.[502] L'emplacement de ces fioles, ici suspendues dans le vide, peut paraître étrange. On se demande s'il s'agit encore de modifications dues au restaurateur du XIVe siècle.

Les sièges des quatre évangélistes de Lagoudéra, bien que visibles en partie seulement car confinés aux rebords des pendentifs, nous paraissent être des thokoi pourvus, comme il est d'usage, d'un long coussin et du souppédion (bleu ou rouge) à l'instar de celui de la Vierge de l'Annonciation, toute proche. Les éléments du mobilier ci-dessus décrits se rencontrent également dans un certain nombre de miniatures, telles que celles du Tétraévangile de la Bodleienne Holkham grec. 114 (fol. 144v, 8v, 56v, 5v), vers 1200; le Lectionnaire 11 du Protaton (fol. 165v) du XIIe siècle; le codex Dionysiou 128 (fol. 7v, 69v, 111v, 171v), du XIIIe siècle et le Paris. grec. 94 (fol. 4v, 52v, 84v, 134v) et le Nouveau Testament Chicago 965 (fol. 36, 56, 85).[503]

A. Friend a définit sept types de représentations des évangélistes (à partir d'un corpus d'un millier d'enluminures des Xe–XIe siècles)[504] dont les variantes essentielles s'avèrent être, d'une part, leurs attitudes et, d'autre part, la forme des architectures qui décorent l'arrière plan des compositions. Ceux-ci ont pu avoir été adoptés en peinture monumentale sans modifications notables.[505]

Il est à noter que les critères iconographiques retenus pour la typologie des évangélistes furent, outre les attitudes dominantes de ceux-ci, la position de la tête, du tronc et des jambes. Les meilleures illustrations sont les images des évangélistes du codex Vat. grec. 364 (fol. 11, 84, 131, 205) qui représentent les quatre premiers types iconographiques, tandis que les miniatures de Luc et Jean du codex athonite Stavronikèta 43 (fol. 12v, 13) représentent le cinquième et sixième type; le septième est l'image de Jean le Théologien debout dictant son récit à Prochoros assis dans la grotte de Patmos.[506]

Pendentif nord-ouest

Matthieu[507] (Fig. 53) S'il est de tradition que Matthieu soit représenté âgé comme Jean, celui-ci se distingue néanmoins de son homologue, notamment au XIIe siècle, en ce que ses traits sont moins marqués par la vieillesse. Ce constat est fondé tant sur observation de l'exemple présent que sur celle de nombreuses enluminures (Vat. grec. 364, fol. 11 et Marc. grec. Z 540, fol. 14v).[508]

La physionomie de l'évangéliste du maître de Lagoudéra, avec courte chevelure

[502] Codex 57, fol. 265v (XIe siècle) de la Bibliothèque Nationale d'Athènes (*L'art byzantin,* fig. 307); Stavronikèta 43, fol. 10v; Coislin 195, fol. 9v; Escorialensis X, IV, 17 (Friend, "Evangelists," pl. VIII, 95, 96; pl. IX, 99; et pl. XIV, 137). En ce qui concerne la typologie de ces fioles-encriers voir A. Gasparetto, "Note sulla vetraria bizantina," *JGS* 17 (1975), 101–13, surtout 106–8.

[503] Hutter, *Corpus,* III.2, nº 95, 115: fig. 377; 114: fig. 376; 113: fig. 375; 112: fig. 374; Pelekanidis, *Athos,* I, 389, 30, fig. 3; 398, 60 sq., figs. 32–35; et Weyl Carr, *New Testament,* 351 sq., figs. 47–50, et p. 101; voir en particulier Goodspeed, *New Testament,* fols. 36, 56, 85.

[504] Friend, "Evangelists," 137, 146.

[505] Ibid., 138; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 129.

[506] Voir Bergman, "Evangelists," 45 sq.

[507] Ménologe, 16 novembre: *Synaxarium CP,* cols. 227–30; et *Synaxaire,* II, 527–29. Pour les textes concernant Matthieu on verra *BHG*^{3}, II, 103 sq.

[508] Friend, "Evangelists," pl. X, 103; et ibid., pl. XIV, 144; *L'art byzantin,* 318, nº 316; I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana* (Milan, 1979), II, fig. 4.

blanche séparée par une raie et longue barbe pointue, rappelle le portrait du Tétraévangile Holkham grec. 114 (fol. 5v), ainsi que celui de Dochiariou 39 (fol. IV).[509] L'attitude de Matthieu, vu en train d'écrire sur une tablette posée sur son bras et genou gauches, pied gauche positionné en arrière, correspond au type 3, représenté souvent par Luc.[510]

Marc[511] (Fig. 53) Le portrait de Marc est remarquable, bien que très semblable à ceux des compositions historiées de l'Ascension et de la Dormition de Marie où ils sont moins raffinés (Figs. 71, 73). Ici, le front haut sillonné de trois rides et le regard clair expriment parfaitement l'attitude méditative de l'évangéliste. L'iconographe le décrit le calame entre les doigts, main ramenée devant la poitrine, l'évangile appuyé sur le genou gauche.

Le portrait du codex athonite Dionysiou 23 (fol. 126v)[512] offre une physionomie comparable, tandis que l'attitude peu fréquente du saint ne se retrouve que dans le Londres Add. 37002 (fol. 75v) et le Ludwig II 5 (*olim* Phillips 3887; fol. 77v) au J. P. Getty Museum (Fig. 54),[513] à Malibu, avec cette différence que la figure se tourne vers la droite, ce qui est logique dans le contexte d'un frontispice. Une attitude analogue se rencontre également à la Panagia Mavriotissa pour Luc.[514]

Pendentif sud-ouest

Jean le Théologien[515] (Fig. 55) Jean le Théologien figure comme il est de tradition sous les traits d'un vieillard chauve avec chevelure et barbe blanches. Son portrait est ainsi établi vers 150 dans les Actes de Jean de Leukios Charinos, ce qui constitue la référence la plus ancienne d'un portrait d'évangéliste;[516] on note au demeurant une physionomie identique dans l'*Ἑρμηνεία*.[517]

Jean est montré le dos voûté, penché sur son évangile posé entrouvert dans ses mains. C'est un schéma typique que l'on retrouve dans la miniature du Xe siècle du Tétraévangile 56 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes,[518] dans différentes enluminures athonites avec représentations d'autres évangélistes,[519] ainsi que dans diverses miniatures dites de la Famille 2400: Palermitanus 4 (fol. 89v), Wake 31 (fol. 98v), Petropolitanus 105 (fol. 68a), Taphou 47 (fol. 89v), etc.[520]

[509] Respectivement: Hutter, *Corpus,* III.2, 112: fig. 374; et Weyl Carr, *New Testament,* 359, fig. 63.

[510] Cf. Friend, "Evangelists," pl. X, 105.

[511] Ménologe, 25 avril: *Synaxarium CP,* cols. 627[41]–630. Pour les textes relatifs à Marc on verra *BHG*[3], II, 77–79, et Kazhdan, *Saints,* I, 6.

[512] Pelekanidis, *Athos,* II, figs. 90, 94.

[513] Weyl Carr, *New Testament,* 449, fig. 272; 379, fig. 108; et eadem, "Cyprus and the Decorative Style," *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου* 17 (1987–88), 158, fig. 5.

[514] Chatzidakis, *Καστοριά,* 73, fig. 12; et Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 65b.

[515] Ménologe, 26 septembre: *Synaxarium CP,* cols. 79[22]–82; et *Synaxaire,* I, 175–81. Pour les textes concernant Jean le Théologien voir *BHG*[3], II, 23–34, et Kazhdan, *Saints,* I, 2.

[516] Cf. Friend, "Evangelists," 120; *BHG*[3], II, 23; *Acta Ioannis,* éd. M. Bonnet, Acta apostolorum apocrypha (New York, 1927), 165–67, §§27–29 (texte se référant à l'icône de Jean executée par un artiste convoqué par Lycomède).

[517] *Ἑρμηνεία,* 150; et Hetherington, *Painter's Manual,* 52.

[518] Friend, "Evangelists," pl. XIII, fig. 120.

[519] Kadas, Εὐαγγελιστάρια, 60 sq. et note 7.

[520] Weyl Carr, *New Testament,* 102, 346, fig. 38.

Luc[521] (Fig. 55) Le portrait de Luc, comme celui de Jean le Théologien en vis à vis, bien qu'estompé par les repeints du XIVe siècle, peut être reconstitué grâce à l'effigie de l'évangéliste vue dans la Dormition (Fig. 73). Le résultat est une physionomie caractérisée par une chevelure châtain, coupée en arrondi et formant calote, par des moustaches chétives et une barbe en collier.

L'attitude de Luc—absorbé dans la rédaction de son évangile appuyé sur le genou droit—lui est typique, notamment aux XIe–XIIe siècles.[522] On la retrouve dans la mosaïque de Nicée et de Saint-Marc de Venise (on le suppose pour la version d'origine),[523] ainsi que dans le Vat. grec. 364 (fol. 131) dont le portrait détermine le type 3 dans la typologie de A. Friend.[524] Toutefois, un certain nombre des miniatures s'en rapprochent davantage: ce sont la Marc. grec. Z 540 (fol. 141v) et la Pierpont Morgan M 647 (fol. 118v)[525] pour ne citer que celles-là.

Le cycle des Fêtes[526]

Le cycle de la Panagia Arakiotissa comprend en l'état, huit fêtes qui dans l'ordre chronologique sont les suivantes: la Présentation de Marie au Temple, l'Annonciation, la Nativité, la Présentation de Jésus en une version abrégée, le Baptême, l'Anastasis, l'Ascension et la Dormition de la Théotokos. Cependant, la lecture réelle du cycle débute au nord et se poursuit, de fait, comme suit (Fig. 35):

- la Présentation de Marie au Temple dans le tympan nord-est du naos;
- l'Annonciation sur les pendentifs orientaux de la coupole;
- l'Ascension sur la voûte du bèma;
- la Dormition de Marie sur le tympan sud-est du naos;
- la Nativité du Christ sur le versant sud de la voûte occidentale;
- l'Anastasis sur le versant nord de la même voûte;
- le Baptême dans l'arcade aveugle nord-ouest;
- la Présentation du Christ sur la paroi nord-est du naos.

La Présentation de la Vierge au Temple (Figs. 56–59) C'est essentiellement au Protévangile de Jacques (7:1–2, 8:1) que nous devons la description originale de la Présentation de Marie au Temple. S'y ajoutent les différentes paraphrases apocryphes (arménienne, syriaque et géorgienne), les discours de Cyrille de Jérusalem et de Démétrios d'Antioche, les homélies des patriarches Germain et Taraise et les sermons de Jean Damascène et

[521] Ménologe, 18 octobre: *Synaxarium CP,* cols. 147[11]–148; et *Synaxaire,* I, 306–11. Pour les textes concernant l'évangéliste voir *BHG*[3], II, 57–60; et Kazhdan, *Saints,* I, 9.

[522] Cf. Demus, *San Marco,* I.1, 194.

[523] Voir Shmit, *Mosaiken,* pl. XXXIV; et Demus, *San Marco,* I.1, 192, fig. 323.

[524] Friend, "Evangelists," 137, pl. X, 105.

[525] Ibid., pl. XIV, 146; *L'art byzantin,* 318, nº 316, et Furlan, *Codici greci,* 13–18, fig. 6; et Friend, "Evangelists," pl. XIII, 127; Anderson, "Lectionary," *Illuminated Manuscripts* (op. cit. note 470), nº 16, 91.

[526] Concernant le cycle des fêtes peint on lira E. Kitzinger, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art," *CahArch* 36 (1988), 51–73; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 94–96 avec bibliographie antérieure (note 210); Spieser, "Programmes iconographiques" (art. cit. note 334), 575–90; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 120–24.

André de Crète.[527] Cette profusion littéraire n'est pas sans conséquence dans l'instauration d'une fête liturgique importante et en découle pour partie.

La fête de la Présentation de Marie fut en effet créé à Constantinople en 730,[528] probablement par le patriarche Germain (715–730), mais le plus ancien document faisant état de la commémoration le 21 novembre est le codex athonite 11 (IXe siècle) de la skite Saint-André.[529] Celle-ci était célébrée avec un éclat et une solennité particulière ainsi qu'il est prescrit dans la Novelle de 1166 de Manuel I Comnène et qu'il est recommandé par le Pseudo-Kodinos.[530]

A ce titre, la fête a contribué à l'extension croissante du thème iconographique et à son insertion, tout comme la Nativité de Marie, dans le cycle du Dodékaorton, donc en dehors des cycles narratifs de l'Enfance de la Vierge. En fait, si d'un point de vue théologique la Nativité de Marie constitue la première étape de l'Incarnation, la Présentation vient sceller sa destinée divine. Les deux scènes relatives à la vie apocryphe de la Vierge introduisent de la sorte celle du Christ qui débute par l'Annonciation. On peut noter d'ailleurs, comme ici, la préférence générale accordée au cycle de l'enfance de la Vierge à l'inverse de celle du Christ, pourtant connu dans l'art préiconoclaste ce dont les mosaïques de Saint-Marc de Venise conservent la trace (la Fuite en Egypte, le Christ parmi les docteurs).[531]

Les principaux et plus anciens témoins iconographiques de la Présentation de Marie à caractère liturgique sont deux exemples en Cappadoce de la fin du IXe siècle et du début du Xe siècle: la chapelle de la Théotokos de Göreme, et la chapelle nord de Kızıl Çukur près de Çavuşin; auxquels il faut adjoindre la miniature du Ménologe de Basile II.[532] L'iconographie de la scène mariale de ces monuments reste fidèle aux différents récits; ses lignes générales se dessinent comme suit:

- les sept jeunes filles des Hébreux lampadophores qui précèdent ou qui accompagnent Marie selon le cas;

- Joachim et Anne représentés, soit en train de converser, soit que l'un d'eux introduise la petite Marie auprès du grand-prêtre du Temple;

[527] Iconographie et sources littéraires de la Présentation de Marie au Temple ont été étudiées par J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* (Bruxelles, 1992 = édition anastatique), I, 30, 136–67; et eadem, "Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin," éd. Underwood, *Kariye Djami,* IV, 179 sqq.; voir également G. Schiller, s.v. Die Einfürung Marias in der Tempel—Tempelgang Marias, *Ikonographie der christlichen Kunst,* IV.2 (Gütersloch, 1980), 67 sqq.; K. Kalokyris, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως* (Athènes, 1972), 100–107; et D. Mouriki, Περὶ Βυζαντινοῦ κύκλου τῆς Παναγίας εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ, *Ἀρχ.Ἐφ.* (1970), 133–34 (nº 8).

[528] L'on ne trouve pas trace de la fête antérieurement à cette date, notamment dans le calendrier de Jérusalem: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 28.

[529] Ibid.; voir par ailleurs *Synaxarium CP,* cols. 243–44; et *Synaxaire,* I, 554–58.

[530] Voir respectivement: *Novellae constitutiones,* PG 133, col. 756A, §4; et Pseudo-Kodinos, *Traité des offices,* éd. J. Verpeaux (Paris, 1966), 243 (9–12).

[531] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 201–2; et surtout Demus, *San Marco,* I.1, 137–142, figs. 10, 17, pls. 156–57.

[532] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 127; et N. et M. Thierry, "Eglise de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et Anne," *MonPiot* 50 (1958), 105–46, surtout 129 sq., fig. 17; et *Il Menologio,* 198.

- Zacharie, que certains iconographes prennent soin de nommer, est installé, aux époques les plus hautes, derrière les portes fermées du choeur, puis devant, pour accueillir bras ouvert la petite Vierge;
- enfin, l'épisode essentiel de Marie nourrie par l'ange.

Ces éléments constitutifs du schéma de la Présentation de la Vierge se trouvent sinon immanquablement, du moins avec des dispositions très voisines quoique évolutives dans l'illustration de la scène au cours des siècles. Ainsi par exemple les plus anciennes fresques de Cappadoce susmentionnées sont-elles comparables avec les miniatures illustrant les Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1613, fol. 59v, 67v, 68v, etc.) et les scènes sculptées de la colonne A du ciborium de Saint-Marc de Venise (XIIIe siècle).[533] Dans tous les cas, on trouve un cycle complet de la Présentation de Marie qui sera condensé en une seule image dans la version liturgique du thème, tel que l'exemple du Ménologe précité dont l'origine constantinopolitaine est suffisamment explicite.

Hormis les sources littéraires, les antécédents iconographiques de la Présentation de Marie sont, plutôt que la Présentation de Jésus, une formule courante et presque banale[534]—de la présentation d'enfants, auprès d'un saint, telle qu'elle est décrite sur les mosaïques votives de Saint-Démétrios de Thessalonique;[535] ou auprès d'un prêtre, comme sur l'image vétérotestamentaire byzantine de la présentation de Samuel par sa mère Anne, du Vat. grec. 333 (fol. 6r),[536] etc.

De même, le thème des sept jeunes vierges lampadophores[537] accompagnant Marie est peut-être inspiré de la représentation paléochrétienne de la parabole évangélique des vierges sages et des vierges folles (fresque du Mausolée d'El-Bagawât du IVe siècle).[538] Cela étant, l'originalité et le caractère sacré et liturgique de l'iconographie de la Présentation de Marie au Temple reposent sur l'épisode de Marie nourrie par l'ange auquel on

[533] Voir Stornajolo, *Omilie*, pls. 23–31; et Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, figs. 1–12, surtout fig. 8; pour la datation du monument au XIIIe siècle on lira E. Lucchesi-Palli, *Die Passions und Endszenen Christi auf der Ciboriumsäule von S. Marco in Venedig* (Prag, 1942), 11–24; O. Demus, "A Renascence of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice," *Late Classical Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* (Princeton, 1955), 348–61, notamment 349 sq.; et idem, *The Church of San Marco in Venice*, DOS 6 (Washington, D.C., 1960), 166 sqq.

[534] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, 149 sq.

[535] Voir Lazarev, *Storia*, 73, fig. 42; et R. Cormack, "The Church of Saint Demetrios: The Watercolours and Drawings of W. S. George," *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, Variorum Reprints (Londres, 1989), II, n° 29, 69 sq.

[536] Voir J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois, Vaticanus Graecus 333* (Paris, 1973), 31–32, pl. I, fig. 2, et 34, pl. II, fig. 4; et K. Weitzmann, "The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography," *DOP* 14 (1960), 55, fig. 21. On peut également évoquer l'exemple de la présentation de Moïse au Pharaon par Thermouthis, la fille de ce dernier, dans l'Octateuque du Sérail, fol. 157v (idem, "The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts," *Book Illumination and Ivories* [Londres, 1980], II, 90 sq., fig. 32, partie inférieure); ou encore celui de la présentation de saint Nicolas enfant à son maître d'école, vu à Boïana, à Megalè Kastania et dans l'icône du Sinaï du XIIe siècle (N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* [Turin, 1983], 204, fig. 10.2; 199, fig. 7.2; 183, fig. 3.2).

[537] Le thème de porteurs des cierges paraît être un topos de l'iconographie relative à diverses cérémonies tels que la conversion, le baptême, les funérailles: cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, 150; et en particulier Walter, *Art and Ritual*, 129, figs. 22, 29, 31, 49, 52.

[538] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, note 5; et G. Millet, "Doura et El-Bagawat: la parabole des Vierges," *CahArch* 8 (1958), 1–8, fig. 2.

ne connaît guère de parallèle. Notons que les connotations liturgiques de l'épisode, outre la sémantique évidente de l'ange qui tend du haut du ciel un pain à Marie,[539] sont, par ailleurs, explicitement illustrées par l'exemple de l'Entrée de la Vierge au Temple de la miniature marginale du Rouleau patriarcal de Jérusalem d'origine constantinopolitaine, dont le texte en regard est l'incipit de la Prière basse de l'inclinaison, extraite de la liturgie de Jean Chrysostome.[540]

L'iconographie de la Présentation de Marie semble avoir bénéficié d'un extraordinaire succès durant les XIe–XIIe siècles, comme en témoigne le nombre important d'exemples tant en peinture monumentale inscrits dans le cycle du Dodékaorton, que dans les arts mineurs. Le succès de ce thème n'est-il pas la conséquence directe de la Novelle de Manuel I Comnène évoquée plus haut et du développement concomitant du culte et de la littérature mariales?[541]

Les images les plus remarquables sont, pour le XIe siècle, celles de Sainte-Sophie de Kiev, Sainte-Sophie d'Ohrid, Daphni, Ateni et Iprari en Géorgie;[542] puis celles des Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162), du Lectionnaire du Vatican (grec. 1156, fol. 246v), du Rouleau patriarcal de Jérusalem (Stavrou 109) déjà évoqué, ainsi que la plaque en ivoire du Staatliches Museum de Berlin (no. 2551).[543] Pour le XIIe siècle, en sus de Lagoudéra, citons Saint-Nicolas-du-Toit et Asinou, l'exemple de l'épistyle du Sinaï, puis les fresques du monastère de Patmos, de la grotte Saint-Paul du monastère de Stylos au Mont-Latmos, Saint-Nicolas-Rodias, Saint-Pantéleimon de Nérézi, Saint-Sauveur de Neredica,[544] etc.

La Présentation de Marie de l'Arakiotissa occupe le vaste espace du tympan de l'arcade aveugle nord de la travée centrale, en vis à vis de la Dormition (Fig. 35). Force est de constater qu'il s'agit d'un emplacement privilégié d'une part et que la scène ouvre logiquement le cycle des fêtes en même temps qu'il résume et synthétise la vie apocryphe de la Vierge avant l'Annonciation, d'autre part. La lecture de l'image se fait de gauche à droite, ce qui paraît être usuel eu égard à la disposition de la scène dans les manuscrits, où elle doit s'insérer ordinairement dans le sens de la lecture du texte[545] (les Homélies de Jacques de Kokkinobaphos).

Cependant, dans le contexte de la peinture monumentale il s'agissait, à notre avis,

[539] On se reportera au cas quasiment identique d'Onuphre vu dans la prothèse du monument qui nous occupe, pp. 23–25.

[540] Voir A. Grabar, "Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures," *DOP* 8 (1954), 161–99, en particulier 176, fig. 19; Brightman, *Liturgies,* 340, §13, Trempelas, *Τρεῖς λειτουργίαι,* 128, §13.

[541] Cf. T. Velmans, "Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle," *Actes du XVe CEB* (op. cit. note 482), I, 380 note 17.

[542] Voir respectivement Logvine, *Kiev,* fig. 159; Millet et Frolow, *Yougoslavie,* I, pl. 4, 1–3; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 110, et Millet, *Daphni,* pl. XXIX, fig. 2.; Š. I. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoj monumental'noj živopisi* (Sachelgani, 1957), I, 77 sq., pl. 62; et ibid., pl. 123.

[543] Voir Grabar, "Rouleau," 163–69, fig. 19; et Goldschmidt et Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts* (Berlin, 1943), II, pl. IV, 11. On trouvera une liste de l'ensemble des exemples du XIe siècle apud Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 37 sqq.

[544] Voir A. et J. Stylianou, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης παρὰ τὴν Κακοπετριάν, *Κυπρ.Σπουδ.* 10 (1948), 122–28, fig. 8, et Winfield et Hawkins, "Asinou," 263; Sotiriou, *Σινᾶ,* I, figs. 99, 101, 125; Orlandos, *Πάτμος,* 139–43, figs. 6–7; T. Wiegand, *Der Latmos* (Berlin, 1913), pl. IV, 1; A. Orlandos, Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς, *Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.* 2 (1936), 139, fig. 11; Millet et Frolow, *Yougoslavie,* I, pl. 17, 2; V. K. Miasojedov, *Freski Spasa Nereditsy* (Leningrad, 1925), pls. XLIV, LVIII; Lazarev, *Murals,* 251.

[545] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 152.

d'orienter et placer l'autel de la scène dans la direction de l'Orient et de l'autel réel de l'église. Il suffit pour étayer cette hypothése de citer les exemples qui adoptent une disposition de lecture inversée (de droite à gauche), comme celui d'Asinou, Saint-Nicolas-du-Toit à Chypre même, de Patmos et de l'Evangélistria de Géraki[546] où, en effet, l'autel figuré est orienté dans la direction de l'autel réel.

La légende de la scène de la Panagia Arakiotissa est celle de "Saints des saints" (Τὰ ἅγια τῶν ἁγίων) (Fig. 58), ce qui indique plus les lieux dans lesquels se déroule la scène et où Marie fut installée, que le nom précis de la fête: Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. En fait c'est la formule d'usage en peinture monumentale (Saint-Nicolas-du-Toit, Saint-Nicolas-Rodias, Latmos,[547] etc.), tandis que le terme de Εἰσόδια . . . désigne la fête dans les calendriers byzantins et paraît plus populaire; il nomme certaines compositions de Cappadoce (Sarica kilise près de Ortahissar du XIe siècle).[548]

Les sept jeunes vierges lampadophores[549] dans le secteur occidental de l'image semblent s'avancer en une procession en double file, mais elles se figent dans une stricte symétrie esthétique qui fait qu'elles paraissent plutôt indifférentes—seules deux d'entre elles suivent de leur regard la Présentation (Figs. 56, 59). Ainsi le schéma classique, observé notamment dans le Ménologe de Basile II et à Daphni,[550] suivant lequel elles figurent en des mouvements diversifiés comme si elles commentaient l'événement, est supplanté ici par des dispositions esthétiques constatées à la fin du XIIe siècle. Toutefois, cela permet de privilégier et d'accentuer le caractère solennel de la cérémonie par l'importance que les jeunes vierges prennent dans la composition du fait de leur taille très élancée et de la richesse de leur costume. Cette disposition est à l'inverse de plusieurs représentations où celles-ci paraissent à échelle très réduite (fresques de la basilique de Servia du XIIe siècle).[551]

Joachim et Anne, au centre de la composition, sont représentés en conversation très animée. Nous sommes en présence d'une option alternative de la représentation des parents de Marie qui devient populaire à partir du XIIe siècle (ciborium de Saint-Marc de Venise; ivoire de Berlin; Saint-Nicolas-du-Toit; Lectionnaire Pantéléimonos 2, fol. 202r, 202v; fresque de Saint-Paul du Latmos; miniature des Homélies de Jacques, fol. 57v; icône du XIIIe siècle du Sinai; enluminure du Psautier de Kiev, fol. 62v)[552] et de règle à l'époque paléologue.[553] Ainsi, contrairement aux usages, c'est Anne qui présente

[546] Voir les références de la note 544; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 92 sq. (n° κε), 106, fig. 163; 107, fig. 165.

[547] Cf. les références des notes précédentes.

[548] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.i, 126 sq. et pl. XXXIV; et J. Lafontaine-Dosogne, "Sarica kilise en Cappadoce," *CahArch* 12 (1962), 263–84, surtout 270–72, figs. 9–10.

[549] A l'inverse de l'opinion de M. Papageorgiou (Ἡ Ὑστεροκομνήνεια ζωγραφικὴ τῆς Κύπρου καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου, *Ἑταιρεία Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Μελετῶν* 2 [1989], 241), celles-ci tenaient bel et bien des cierges encore discernables, par un examen attentif, notamment la première vierge de la file du bas (fig. 59).

[550] *Il Menologio*, 198; et Diez et Demus, *Hosios Lucas et Daphni*, fig. 110; Millet, *Daphni*, pl. XXIX, fig. 2.

[551] Voir A. Xyngopoulos, *Τὰ μνημεία τῶν Σερβιῶν* (Athènes, 1957), 40, 55, 56, pl. 8, 12.

[552] Voir respectivement: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, figs. 1–12; Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen*, pl. IV, 11; Pelekanides, *Athos*, II, 157, fig. 280; 158, fig. 281; Wiegand, *Latmos*, pl. IV, 1; Stornajolo, *Omilie*, pl. 28; Sotiriou, *Σινᾶ*, I, fig. 180; et Vzdornov, *Issledovanie o Psaltiri* (op. cit. note 186).

[553] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance*, 154, 155.

la petite Marie en la tenant étrangement par le nimbe (Fig. 58). Ceci n'est pas une disposition paradoxale, dès lors que dans la Présentation de Jésus cette tâche incombe à Marie et qu'une péricope, avec image à l'appui, des Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol. 67v) s'y réfère.[554] D'autre part il ne faut pas perdre de vue l'incontestable prééminence du culte d'Anne au regard de celui de Joachim,[555] point qui ne fait pas de doute à Lagoudéra: celle-ci est, en effet, désignée comme sainte, et Joachim, au contraire, tout simplement comme juste; ce qui est consigné dans l'*Ἑρμηνεία*[556] et qui rappelle également le cas parallèle de Joseph.

Marie figure en échelle réduite, ce qui est l'unique indication de son jeune âge puisqu'elle est vêtue à l'identique de ses images de femme adulte (kecryphalos, maphorion et longue tunique; Fig. 57). Mais en fait, à l'exception de Daphni où la petite Vierge présente un charmant visage joufflu, enfantin,[557] ce schéma est typique. Elle est reçue par Zacharie qui se penche vers elle, enfermé derrière les portes du Saint des saints suivant le Protévangile de Jacques et une tradition iconographique manifeste au XIe siècle (Sarica kilise, Ateni, Sainte-Sophie de Kiev et d'Ohrid)[558] qui, en Crète (Archanes, Kritsa),[559] en Asie Mineure (Latmos, Arkhangelos de Cemil)[560] et, surtout, à Chypre perdure jusqu'à une époque tardive (Pedoulas: 1474).[561] Celui-ci est revêtu du costume d'apparat des grands prêtres juifs, distingué par l'ephod ou l'ephoud (ἐφώδιν),[562] la courte étole appliquée par dessus une tunique extérieure et par la kidaris ou kitharis (κίδαρις)[563] représentée comme un petit chapeau rouge à rebords. Il en est ainsi, mais indiqués avec plus ou moins de précision de tous les exemples du dossier; nous en retiendrons ceux de l'épistyle du Sinaï et des miniatures de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol. 67v, 68v).[564]

A noter, aussi, quelques détails du mobilier du choeur tels que les portes en bois

[554] A cet égard, il convient de citer l'exemple analogue du coffret reliquaire des Sancta sanctorum d'origine palestinienne (Kitzinger, "Feast Cycle," 61, fig. 7; et A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien* [Paris, 1966], 190, fig. 205), daté du VIe siècle. Pour le texte de Jacques on verra, *In Præsentationem,* PG 127, cols. 612–16; et Stornajolo, *Omile,* pl. 28.

[555] Cf. les nombreuses références concernant Anne, à l'inverse de Joachim, dans *Synaxarium CP,* cols. 26^{5-7}, 27^{2}, 289^{40-41}, 243^{20-23}, 841^{15-21}, etc. Par ailleurs, à Chypre on recense cinq vocables de Sainte-Anne (Delehaye, "Saints de Chypre," 266); citons également les témoignages des pèlerins latins Nicolas Martoni (XIVe siècle) et Felix Faber (XVe siècle) qui rapportent avoir vu des reliques de sainte Anne dans l'île (C. D. Cobham, trad., *Excerpta cypria: Materials for a History of Cyprus* [Cambridge, 1908], 27 et 41; et Hackett, *Orthodox Church,* 458); s'y ajoute aussi le cas de l'église Sainte-Anne au village homonyme de Kalliana.

[556] *Ἑρμηνεία,* 76; et Hetherington, *Painter's Manual,* 28.

[557] On verra le détail de l'image apud Kalokyris, *Θεοτόκος,* fig. 129; et Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. XXIX, fig. 2.

[558] Font exception les exemples du Lectionnaire du Vatican (gr. 1156, fol. 268v) et la couverture d'un livre de la Marcienne de Venise: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 144.

[559] Ibid., 159.

[560] Wiegand, *Latmos,* pl. IV, 1; et Jerphanion, *Eglises rupestres,* II, 128 sqq.

[561] Observation personnelle (fresque inédite).

[562] L'ephod est décrit par Flavius Joseph, *La guerre de Juifs,* trad. P. Savinel (Paris, 1977), livre V, 5, 437; Flavius Joseph, *Jewish Antiquities* (Londres, 1961), livre III, §§162, 164 et s.v. ephod, index général, livre XIX, 231. On consultera également H. Thiersch, *Ependytes und Ephod* (Stuttgart-Berlin, 1936), pls. LI–LII.

[563] Voir ce lemme dans G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexikon* (Oxford, 1964), 753; et E. A. Sophocles, *Greek Lexikon of the Roman and Byzantine Periods,* II (New York, s.a.), 664. A noter, aussi, que le costume des prêtres juifs est décrit dans l'Exode (27:4–43).

[564] Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 125; et Stornajolo, *Omilie,* pls. 28–29.

sculptées en pointe de diamant qui relèvent d'un usage courant (Daphni, Latmos, Homélies de Jacques de Kokkinobaphos), voire générique quel que soit le contexte.[565] Le toit conique du ciborium est un trait moins fréquent (la forme habituelle étant une couverture à coupole) et documenté par les fresques de la Théotokos de Göreme, de Saint-Paul du Latmos, du Sauveur de Neredica ou par l'icône du XIIIe siècle du Sinaï.

Plus rare encore, et intéressante, est la présence de lampes apparemment en verre, suspendues par trois chaînettes sous les arcades du ciborium (Figs. 57, 58) dont les parallèles à notre disposition se limitent au domaine des enluminures: Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol. 68v)[566] et Psautier Hamilton originaire de Chypre (Kupferstichkabinett 78 A. 9, fol. 106r, XIIIe siècle),[567] en sus de nombreux exemples en miniature avec représentation de ciborium dans des contextes différents.[568]

S'y ajoutent les descriptions anciennes du Saint-Sépulcre et des autres constructions religieuses de Jérusalem qui témoignent, en effet, de l'importance et la présence des lampes.[569] De plus, archéologiquement parlant, il s'agit d'un type de lampes en usage dans des églises (IVe–XIe siècles), trouvées couramment en fouilles au Proche-Orient.[570] En conséquence, il nous paraît difficile d'admettre qu'il s'agit là d'un trait occidental.[571]

Vient enfin l'épisode de Marie nourrie par l'ange qui bien que conforme aux récits apocryphes et à l'iconographie traditionnelle, par son emplacement à droite et au-dessus du choeur reçoit, ici, une disposition très particulière. En effet, l'escalier du sanctuaire où Marie devrait avoir été installée pour la circonstance figure à droite du bâtiment représentant le Temple, cependant que l'iconographe la fait asseoir, à gauche, les jambes pendantes dans le vide, sur un mur à crénelage qui paraît être l'enceinte du Temple. Or si la disposition de Marie s'avère être insolite, cela est à l'évidence imputable à l'artiste, probablement mû par un souci d'esthétisme, qui voulut que l'épisode fût centré; on remarque à cet égard que l'ange fait pendant à celui de la Dormition en vis à vis. Dans les deux cas il figure à mi-corps, mais ici, le sceptre dans la main gauche, il tend le pain à la

[565] Par exemple, les portes rompues de l'enfer dans l'Anastasis du monument qui nous occupe: fig. 68.

[566] Voir Stornajolo, *Omilie*, pl. 29.

[567] C. Havice, *The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 9,* thèse de doctorat (dactylographiée) (Pennsylvania State University, 1978), 406; eadem, "Aspects of Old Testament Iconography in the Last of the Byzantine Marginal Psalters, Hamilton 78.A.9," *1st BSCAbstr,* Cleveland, 24–25 octobre 1975, 39–40; *L'art byzantin,* catalogue, n° 286, 301–2; et Young, *Byzantine Painting,* 13.

[568] Citons l'ivoire de l'Ermitage du Xe siècle (Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* 43, pl. XXIII, 59); le Lectionnaire de Jérusalem, Mégali Panagia 1, fol 2v, de 1061 (Spatharakis, *Corpus,* n° 72, 24, fig. 128); le codex athonite Pantéléimon 6, fol. 115r de la fin du XIe siècle (Galavaris, *Homilies,* 210, fig. 152); la Présentation du Christ de Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 48); les évangéliaires syriaques de Londres Add. 7169 et éthiopien Garima II (J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient* [Paris, 1964], n° XXV, 350 sqq., pl. 119, 2; idem, "Un nouvel évangéliaire éthiopien illustré du monastère d'abba Garima," *Synthronon: art et archéologie de la fin d'Antiquité et du Moyen Age* [Paris, 1968], 75 sqq., surtout 83 sqq., figs. 12–13); l'icône de Saint-Nicolas-du-Toit du XIIIe siècle, etc. (Ševčenko, *Saint Nicholas,* 222, fig. 14/13; 223, fig. 14/14).

[569] Cf. Leroy, "Nouvel évangéliaire éthiopien," 84 sq., note 44; et P. Geyer, *Itinera Hierosolymitana, saec III-VIII* (Vienne, 1888), 360, index s.v. *lampades.* Citons par la même occasion l'exemple d'un certain nombre de représentations de la Nativité palestiniennes du Sinaï, où, dans l'ouverture de la crèche-autel, est suspendue une lampe; K. Weitzmann, "Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine," *Studies* (op. cit. note 144), II, 23, fig. 11; idem, "Grado Chair," fig. 33.

[570] On lira à ce sujet G. M. Crowfoot et D. B. Harden, "Early Byzantine and Later Lamps," *JEA* 17 (1931), 196–208.

[571] Contrairement à l'opinion de Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 153.

petite Vierge de l'autre. La formule est de rigueur ainsi qu'il est prescrit aussi bien dans le Protévangile de Jacques (8:1) que dans l'*Ἑρμηνεία*.[572] Cependant la représentation à mi-corps de celui-ci ne prévalut, nous semble-t-il, qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle (Patmos, Géraki et plus tard à Studenica).[573]

Restent à examiner les architectures latérales et celle à l'arrière plan de l'image. Cette dernière appartient au schéma traditionnel du thème et illustre l'enceinte du Temple que l'on voit apparaître dans maints exemples (Ménologe de Basile II; Homélies de Jacques de Kokkinobaphos, fol. 67v, 68v; Neredica,[574] etc.). Il en va de même du bâtiment ouest, auquel les jeunes vierges sont adossées, qui représente l'entrée du Temple et de la tenture décorative qui s'enroule sur sa cheminée; on la retrouve, pour ne citer que celle là, dans l'enluminure du Ménologe de Basile II, mais disposée autrement.

Enfin la présence d'architectures à l'est de la scène s'inscrit, comme dans le cas des évangélistes des pendentifs, vu plus haut, dans un courant novateur issu de l'enluminure et dans lequel le maître de Lagoudéra nous paraît poser des jalons. Par la suite ces éléments nouveaux deviennent de règle dans les scènes de Présentation de Marie en Macédoine et en Serbie à l'époque des Paléoloques.[575] Force nous est, donc, d'écarter un éventuel souci de remplissage d'un espace, que la configuration courbe du tympan aurait rendu inutilisable; l'iconographe pouvait sans problème y insérer l'épisode de Marie nourrie par l'ange, mais il a procédé autrement. Au demeurant ces architectures évoquent peut-être la ville de Jérusalem.

L'Annonciation (Figs. 35, 60–62) Le programme de la coupole de Lagoudéra "s'achève" par la scène de l'Annonciation[576] qui inaugure en général le cycle du Dodékaorton classique. Elle est disposée sur l'arc triomphal, avec Gabriel dans le pendentif nord et la Vierge dans celui du sud (Pls. 2–3). La scène est dominée par le portrait du Christ Emmanuel en médaillon ajouté au sommet. Emplacement privilégié, s'il en est, au vu du fait que suivant les principes byzantins de décoration des églises du XIIe siècle, seule parmi les autres scènes évangéliques, l'Annonciation est parfaitement lisible depuis l'extrémité, ou l'entrée occidentale du naos; à l'instar de Pérakhorio, Saint-Nicolas de Kastoria, la Chapelle Palatine et Monreale.[577]

Dès le XIe siècle, en effet, on observe l'instauration d'une tradition qui favorise la disposition de la scène dans l'angle nord-est de la travée centrale du naos, la trompe correspondante de la coupole dans les monuments classiques de l'époque (Hosios Lou-

[572] Cf. ibid., 136; *Ἑρμηνεία*, 144; Hetherington, *Painter's Manual,* 50.

[573] Voir les références des notes 544 et 546; et Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* fig. 89.

[574] *Il Menologio,* 198; Stornajolo, *Omilie,* pls. 28, 29; Miasojedov, *Freski Spasa Nereditsy,* pl. XLIV, et Lazarev, *Murals,* 125, fig. 101.

[575] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* 153 sqq.

[576] L'iconographie de l'Annonciation a été l'objet d'études multiples dont on citera les plus importantes: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos* (Paris, 1921), 67–92; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 96–103 note 225; Demus, *Norman Sicily,* 265 sq.; P. Lemerle, "Un bois sculpté de l'Annonciation," *Essais sur le monde byzantin,* Variorum Reprints (Londres, 1980), V, 98–118; Tomeković, *Maniérisme,* I, 127–32; Schiller, s.v. Die Verkündigung an Maria, *Ikonographie* (op. cit. note 527), I, 44–48; et J. H. Emminghaus, s.v. Verkündigung an Maria, *LChrl* 4: 422 sqq., surtout cols. 422–30.

[577] Cf. Demus, *Norman Sicily,* 234; et respectivement: Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 2; Chatzidakis, *Καστοριά,* diagr. 52 (n° 9, 10) et 55, figs. 6, 8; et Demus, op. cit., figs. 11a, 49a.

kas, Néa Monè, Daphni)[578] et les zones limitrophes au bèma, notamment dans les églises rupestres de Cappadoce: El Nazar (Xe siècle), Kılıçlar kilisesi (XIe siècle), Yüksekli I (XIIe–XIIIe siècles).[579]

O. Demus considère l'Annonciation et son emplacement comme un cas à part et en dehors des facteurs habituels, qu'ils soient d'ordre formels et/ou théologiques et liturgiques, déterminant la disposition des scènes. Il nous semble, néanmoins, que le contenu théologique de l'image relatif à l'origine de l'Incarnation et par là, au début de l'histoire du Salut,[580] en sus des implications de la liturgie, furent des facteurs clefs dans l'établissement de cette tradition.

C'est au XIIe siècle que la scène acquiert son emplacement définitif en même temps qu'un équilibre parfait: l'archange Gabriel est placé dans la partie nord de l'arc triomphal et la Vierge au sud, la séparation spatiale entre les deux personnages exprime la rencontre de deux univers spirituels différents.[581] Ainsi la scène s'intègre dans le programme de l'abside et les parties incluses dans l'ouverture de l'arc triomphal qui sépare les deux protagonistes. Les exemples sont multiples mais le contexte chypriote en offre une illustration suffisante.

De fait, au début du siècle l'Annonciation figure dans les parties orientales de la travée centrale (intrados des arcades latérales) au parecclèsion de la Sainte-Trinité de Koutsovendis et à la Panagia de Trikomo; elle apparaît sur les piédroits de l'abside à Asinou (1105–6).[582] Puis dans la seconde moitié du XIIe siècle, alors que la scène jouit d'une grande popularité,[583] elle figure, dans le cas de bâtiments de type en croix inscrite, sur l'arc triomphal. Il en est ainsi à Pérakhorio (version apocryphe), ici même, et, peut-être, à Katô Lefkara;[584] en dehors de Chypre les exemples de Nérézi, Saint-Nicolas et des Anargyres de Kastoria, Kurbinovo et Monreale[585] sont les plus représentatifs. Dans tous les cas il s'agit de l'Annonciation qui a lieu dans la maison de Marie.

D'autre part il faut souligner le fait qu'à la fin du siècle l'image s'enrichit d'éléments nouveaux[586] dont certains témoignent de la contamination de l'Annonciation par les tendances expressives qui caractérisent l'iconographie du moment. Notons d'emblée la matérialisation de la descente de l'Esprit saint au moyen de rayons (souvent trois) dispensés par un segmentum cœli et par la présence d'une colombe.[587] Ces motifs font de l'Annon-

[578] Voir Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. IX; et Mouriki, *Νέα Μονή,* 54–55 et 132.

[579] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 184, 1er album, pl. 41.1; ibid., 202, fig. 21; Restle, *Kleinasien,* II, nº I, fig. 12; ibid., nº XXIV, fig. 262; et C. Jolivet-Lévy et E. Öztürk, "Nouvelle découverte en Cappadoce: les églises de Yüksekli," *CahArch* 35 (1987), 113, diagr. 1 et 115.

[580] Cf. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne* (Paris, 1979), 117; et Velmans, "Coupoles," 150.

[581] Demus, *Byzantine Mosaic,* 23.

[582] Stylianou, *Painted Churches,* 458; Mango, "St. Chrysostomos," 78, fig. 81; Stylianou, op. cit., 488, fig. 296; Winfield et Hawkins, "Asinou," 263.

[583] Cf. Tomeković, *Maniérisme,* I, 127.

[584] Megaw et Hawkins, "Perachorio," 313 sq.

[585] Respectivement: Tomeković, *Maniérisme,* I, 127; Pelekanidis, *Καστοριά,* pls. 46a–b et 47a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* diagr. 52, nº 9–10, figs. 6, 8; Pelekanidis, op. cit., pls. 14a, 15a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* diagr. 24, nº 17; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 96; et Demus, *Norman Sicily,* 115, 213 sq., 265, pl. 49A.

[586] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 99 sq.

[587] On lira à ce sujet Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 101; et plus particulièrement E. Kitzinger, "The Descent of the Dove," *Byzanz und der Westen,* 99–115.

ciation la première image théophanique du Dodékaorton; ils deviendront habituels à partir de l'extrême fin du XIIe siècle. On les rencontre dans l'Annonciation de Kurbinovo, de Saint-Jean le Théologien de Veria, de la Mavriotissa,[588] de Sicile (Palatine, Martorana, Monreale),[589] de Chypre (Pérakhorio),[590] où l'on recense, au demeurant, le plus ancien exemple de l'époque byzantine: Asinou;[591] citons enfin l'enluminure du Vat. syriacus 559 (fol. 8v) de 1219–20.[592] Il s'agit, très vraisemblablement, d'une tradition constantinopolitaine accréditée aussi bien par des miniatures marginales des Psautiers Chloudov (Mosc. grec. 129, fol. 44, 45) et Barberini (Vat. grec. 372, 119v), vers 1092, du Tétraévangile Harley 1810 (fol. 142v) de la fin du XIIe siècle,[593] et surtout par l'icône tardocomnène de l'Annonciation, au Sinaï (1200),[594] dont les origines ne font désormais aucun doute.

Cela étant, ce qui confère à l'Annonciation une teinte intimiste et familière réside dans l'attitude de Marie. En fait, à la traditionnelle version solennelle de la Vierge debout (courante jusqu'au XIe siècle sinon le XIIe siècle),[595] se substitue une Vierge assise qui ressurgit de l'iconographie paléochrétienne. Au geste habituel de celle-ci, représentée en train de filer ou s'arrêtant de filer, s'ajoute une attitude réservée et craintive que suggèrent le mouvement brusque de la tête dans la direction de l'ange, et plus encore le geste de la main droite, ramenée contre la poitrine pour exprimer la soumission.[596] Ainsi en est-il des figures de Lagoudéra et de Kurbinovo et, avec quelques différences minimes, à Saint-Nicolas-Kasnitzès et l'Enkleistra[597] de même que dans les enluminures des Tétraévangiles Leyden gron. 137 (fol. 135v), Harley 1810 (142r) et Berlin quarto 66 (fol. 165r),[598] enfin dans l'icône précitée du Sinaï. Il est intéressant de noter que cette version de la Vierge assise vue à l'ouvrage résulte d'un compromis entre le récit évangélique de Luc (1:26–38), qui ne mentionne tout au plus que la visite de l'ange et le trouble de la Vierge, et le texte apocryphe du Protévangile de Jacques (11:1–2). Ce dernier relate,

[588] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 96, 101; Malmquist, *Kastoria,* 42; N. K. Moutsopoulos, *Καστοριά, ἡ Παναγία Μαυριώτισσα* (Athènes, 1967), pl. 91.

[589] Demus, *Norman Sicily,* pls. 11A, 49A.

[590] Megaw et Hawkins, "Perachorio," figs. 28–29.

[591] Cf. Winfield et Hawkins, "Asinou," 263, et Kitzinger, "Descent," 104. A noter que le plus ancien exemple de l'Annonciation avec représentation de la colombe se trouve à Santa Maria Maggiore (Ve siècle); B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (Wiesbaden, 1975), 9 sqq., fig. 46.

[592] Voir Leroy, *Manuscrits syriaques,* n° XVII, 281 sq., §4, pl. 73, 4.

[593] Cf. M. V. Ščepkina, *Miniatjuri Khludovskoj Psaltiri* (Moscou, 1977), fols. 44, 45; Kitzinger, "Descent," 105 sqq., fig. 11; et O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford, 1911), 652, fig. 414; Weyl Carr, *New Testament,* 51 note 52 et 375, fig. 98.

[594] Cf. K. Weitzmann, "Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts," *Studies* (op. cit. note 144), X, 271–83; et D. Mouriki, apud K. Manafis, *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine* (Athènes, 1990), 107 sq., fig. 29.

[595] De nombreux exemples sont cités apud Lemerle, "Annonciation," 102; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 127, 130; voir également Demus, *Norman Sicily,* 265 sq.

[596] Sur les différentes formules des représentations de Marie on lira, notamment, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 98 sqq., note 230; Demus, *Norman Sicily,* 265; et Lemerle, "Annonciation," 101.

[597] Voir respectivement: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 37; Chatzidakis, *Καστοριά,* 55, fig. 8, et Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 46a–b et pl. 47a; et Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 72.

[598] Voir Weyl Carr, *New Testament,* 51 note 51 et 373, fig. 94; pour le Harley se reporter à la note 593; et G. Hamann-Mac Lean, "Der berliner Codex Graecus quarto 66 und seine nächste verwanden als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert," dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters* (Marburg an der Lahn, 1967), 226–29, surtout 232.

outre une première Annonciation, une seconde Annonciation survenue à l'intérieur de la maison de Marie pendant qu'elle filait la pourpre pour le Temple.[599]

Fait également partie du vocabulaire des tendances expressives de la fin du siècle, l'allure aérienne et dynamique de Gabriel qui succéda, elle aussi, à une figure majestueuse et calme telle celle de Daphni.[600] Les exemples de Kurbinovo et, en particulier, du Berlin quarto 66 et de l'icône du Sinaï, très proches de l'image de Lagoudéra, en constituent les meilleures illustrations. Les similitudes incontestables des trois derniers documents ont servi de base aux nouvelles théories sur cette formule iconographique de l'Annonciation. C'est, en effet, K. Weitzmann[601] qui le premier vit dans l'attitude maniériste de Gabriel (Fig. 61) des traces "de conscience de soi et . . . d'émotion intérieure intense" dues à l'hésitation de celui-ci à pénétrer chez Marie. Termes qui rompent résolument avec le hiératisme traditionnel constaté jusque là. H. Maguire[602] s'est intéressé de plus près au sujet, émettant une hypothèse fort séduisante, à laquelle nous sommes enclins à souscrire. De fait, plusieurs sermons et hymnes liturgiques se référant à la fête de l'Annonciation, du VIIIe siècle aux alentours de 1200,[603] font état des hésitations de l'ange à s'introduire chez Marie; ceux-ci devinrent familiers aux ecclésiastiques. S'y ajoute le penchant des iconographes de la seconde moitié du XIIe siècle pour la description des sentiments, qui a fortiori correspond à celle des auteurs byzantins de la même époque.

Il ressort que l'attitude d'invraisemblable contorsion de Gabriel, caractéristique des trois documents précités, serait le reflet de ce genre littéraire en ce sens que les différentes étapes de l'Annonciation, telles qu'on les voit, notamment, dans les Homélies de Jacques de Kokkinobaphos,[604] s'y résumeraient. Entrent en compte également des antécédents iconiques tels que les apôtres de l'Ascension, les danseurs de l'Ancien Testament ou encore le cas Habacuc et bien d'autres.[605]

Au su de cette hypothèse, et au vu de l'attitude générale des artistes aux XI–XIIe siècles, envers l'image de l'Annonciation qu'ils affectionnaient d'animer avec des métaphores puisées dans la rhétorique ecclésiastique,[606] nous proposons de rattacher à une

[599] La première Annonciation apocryphe a lieu au puits où Marie avait été chercher de l'eau: voir Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 98; et H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (Princeton, 1981), 47. La couleur bleue du fil de l'écheveau de Marie à l'Arakiotissa ne saurait être qu'une erreur due au restaurateur du XIVe siècle.

[600] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. IX.

[601] K. Weitzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200," *The Year 1200: A Symposium* (New York, 1975), 58; et idem, "Verkündigungsikone," 300.

[602] H. Maguire, "The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Painting of the Annunciation," *Okeanos: Ševčenko* (op. cit. note 292), 377–92.

[603] Ibid., 384: le plus ancien, et le plus populaire, de ces textes est un sermon (documenté dans plus de trente manuscrits) attribué à André de Crète, *In Annuntiationem,* PG 97, col. 892A, qui imagine Dieu instruisant Gabriel pour sa mission à Nazareth.

[604] Maguire, *Eloquence,* 381: les homélies de Jacques font mention également de l'hésitation et de la crainte de l'archange de rencontrer Marie; cela est illustré en trois séquences: le soliloque de Gabriel, l'Annonciation au puits et l'Annonciation à la maison de Marie.

[605] Ibid., 379: y sont cités les exemples de l'Ascension du coffret reliquaire en ivoire (XIe siècle) du Schlossmuseum de Stuttgart et celui de la danse de Myriam dans le Vat. gr. 747 (fol. 90v). Pour Habacuc on se reportera supra.

[606] A cet égard, l'élément le plus caractéristique et fréquent est la présence d'un arbre ou d'un pot avec plante, dans l'arrière plan de la scène (Santa Maria de Castelseprio de la fin du VIIIe siècle, le Dionysiou

source littéraire, hymnologique en l'occurrence, un élément d'architecture qui, autant que nous puissions le savoir, demeure un hapax. Il s'agit de l'escalier accolé de façon singulière à l'architecture à droite de la Vierge (Fig. 60). Certes, on peut admettre que celui-ci soit simplement la solution de difficultés formelles, posées à l'artiste par les rebords de pendentifs dans l'exécution du bâtiment, auquel cas l'escalier fût un artifice adéquat. Mais pourquoi, alors, cela n'a-t-il été appliqué que sur l'architecture à droite de Marie? Nous l'avons vu, il y en a en effet deux sur chaque pendentif.

A notre sens il peut s'agir de la matérialisation de la métaphore dont la Vierge est investie à l'Annonciation, et qui évoque, également, l'Incarnation, celle, notamment, de "l'échelle de pureté" vue par Jacob et qui conduit aux cieux. En effet, cette référence, due à Jean Damascène, relève d'un topos de l'hymnologie de la fête de l'Annonciation tant à la veille que le 25 mars.[607]

Procède, aussi, de la symbolique de l'Incarnation le portrait en clipeus du Christ Emmanuel représenté au sommet de l'arc triomphal (Fig. 62). C'est une image créée à l'époque post-iconoclaste, qui, lorsqu'elle est libellée de l'inscription d'Emmanuel a, en général, pour but de rappeller l'Incarnation.[608] Cela est conforme à la prophétie d'Isaïe (7:14–15) lequel surmonte, ici même, le médaillon présentant ce texte. Notons, par ailleurs, que le portrait du Christ Emmanuel se substitua à la représentation équivalente, préiconoclaste de l'agneau et que l'aspect enfantin de celui-ci souligne davantage le mystère de l'Incarnation en même temps qu'il évoque le sacrifice, à l'instar de l'image à laquelle il succéda.[609] Cette corrélation prend appui, à nouveau, sur une source hymnologique due à André de Crète.[610] A cet égard, l'association iconographique Emmanuel-Annonciation[611] est sans équivoque et constitue un exemple d'autant plus rare que le médaillon contenant le Christ enfant se superpose au sommet de l'arc triomphal de telle sorte qu'il paraît "sceller" la scène. Le lien entre Ancien et Nouveau Testament est ainsi mis en évidence: le rôle messianique des prophètes qui préfigurent l'Incarnation future.

Les architectures qui ornent les deux volets de l'Annonciation sont documentées par les représentations les plus anciennes de ce thème iconographique, comme l'exemple de Poreč, où la maison de Marie est assimilée clairement à une église qui est peut-être la basilique de Nazareth.[612] Cette option est reprise au XIIe siècle à en juger des exemples

---

587, fol. 150, Pérachorio, Kurbinovo, Monreale, monè Proussou en Eurytanie du XIIe siècle); cf. Maguire, *Eloquence*, 49–50.

[607] Cf. le Ménée du mois de mars: *Μηναῖον Μαρτίου*, éd. D. Théodosiou (Venise, 1760), 115; et ibid., éd. N. Glykys (Venise, 1761), 115. Voir également Follieri, *Initia hymnorum*, II, 286; S. Eustratiadis, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ* (Chennevières-sur-Marne, 1930), 36, 91; et *Θεοτοκάριον*, éd. N. Naxios (Venise, 1883), 64.

[608] On verra, avec profit, à ce sujet Glichitch, *Iconographie du Christ Emmanuel,* 44.

[609] Ibid., 7.

[610] *Commentarius in Apocalypsin,* PG 106, col. 228D; et Ph. 2: 6–11.

[611] A notre connaissance, seuls les exemples de l'Enkleistra et du monastère Saint-Moïse près de Nebek en Syrie relèvent du même type iconographique; dans le premier cas, cependant, l'Emmanuel figure en pied: Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 72; et E. Cruikshank Dodd, "Notes on the Monastery of Mar Musa Al-Habashi, near Nebek, Syria," *Crusader Art in the Twelfth Century,* BAR 152 (Oxford, 1982), 171. Ailleurs (Anargyres de Kastoria, et peut être Yüksekli I), on trouve l'image de l'Ancien des Jours: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 101; Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 14a, et Chatzidakis, *Καστοριά*, diagr. 24 (nº 18); et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 128.

[612] Voir Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 101 note 247; M. Prelog, *Poreč Mosaics* (Belgrade, 1957), 24; et I. Perkic, *Poreč* (Belgrade, 1971), pls. 12–13. On lira à ce sujet J. Fournee, "Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation," *Synthronon* (op. cit. note 568), 225–35.

des Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vat. grec. 1162, fol. 122–126), Harley 1810 (fol. 142r), Berlin 66, Nouveau Testament Chicago 965 (fol. 57) et l'icône du Sinaï[613] dont l'architecture en arrière de Marie est sommée d'une coupole.

Mais "le goût du pittoresque et du détail familier"[614] des artistes de la fin du XIIe siècle donne lieu, en peinture monumentale, à une multiplication des constructions qui évoquent, outre la maison de Marie ou la basilique qui lui succéda, la ville de Nazareth; tel paraît être le cas à la Chapelle Palatine, Saint-Nicolas de Kastoria, Kurbinovo, Katô Lefkara(?).[615] Les architectures de l'iconographe de Lagoudéra seraient, de la sorte, identifiables comme suit: celle à droite de Marie, pourvue d'une coupole et de l'escalier déjà évoqué (Fig. 60), à la basilique de Nazareth, tandis que celle de gauche illustrerait la ville de Nazareth elle même.

Notons, enfin, que le texte inscrit au sommet de l'arc est, suivant l'Evangile de Luc (1:28–38), le dialogue de deux protagonistes de la scène. Cette configuration est commune comme en témoignent les exemples de Sainte-Sophie de Kiev, Saint-Nicolas de Kastoria et Saints-Apôtres de Pérakhorio.[616]

La Nativité[617] (Fig. 63) Si la majorité des images du Dodékaorton relèvent d'un héritage antique certain, c'est sans doute celle de la Nativité du Christ avec ses motifs constitutifs (Joseph, Annonce aux bergers, Bain de l'enfant) qui en offre l'exemple le plus caractéristique.[618] Pour preuve, l'iconographie antique des naissances des dieux et héros (Dionysos, Hercule Alexandre, etc.)[619] en plus de celles de l'Ancien Testament (Isaac,

[613] Voir Stornajolo, *Omilie,* 53–55; Weyl Carr, *New Testatment,* 385, fig. 124; ibid., 375, fig. 98, et Goodspeed, *New Testament,* fol. 57; et Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 82; II, 94–95.

[614] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 102.

[615] Respectivement: Demus, *Norman Sicily,* 272, 355, fig. 11B; Pelekanidis, *Καστοριά,* pls. 46a–b, 47a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 55, fig. 8; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 8; et Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 113 sq. Au sujet des représentations architecturales en tant que sanctuaires voir N. Duval, "Le rappresentazioni architettoniche," *Umm al-Rasas Mayfa'ah I, gli scavi del complesso di Santo Stefano,* éd. M. Piccirillo et E. Alliata, Studium biblicum franciscanum collectio maior 28 (Jérusalem, 1994), 164 sqq. (avec bibliographie antérieure).

[616] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 102 sq.; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 128.

[617] Sur la célèbration de la Nativité, d'abord au 5 janvier puis au 25 décembre; elle se fixe à cette date là vers 375 à Antioche et avant 380 à Constantinople: voir Grabar, *Iconographie chrétienne,* 16; et G. de Jerphanion, "Epiphanie et Théophanie: Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien," *La voix des monuments* (Paris, 1930), VIII, 165–68.

[618] Bibliographie principale sur l'iconographie de la Nativité: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 109–18; K. Kalokyris, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος* (Athènes, 1956); J. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ," éd. Underwood, *Kariye Djami,* IV, 208–18, et ibid., II, pls. 166–72, n° 102; eadem, "Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien," *Miscellanea codicologica, dicata F. Massai* (Gand, 1979), 11–21, pls. 2–5; Millet, *Iconographie de l'évangile,* 92–169; G. Ristow, s.v. Geburt Christi, *RBK* 2: 649–62; Schiller, s.v. Die Geburt Christi, *Ikonographie* (op. cit. note 527), I, 76 sqq. On consultera également l'étude approfondie de E. Tsigaridas, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Λατόμου Θεσσαλονίκης καὶ ἡ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰώνα,* Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη 66 (Thessalonique, 1986), 33–60.

[619] Sur ce sujet on lira notamment M. Born-Gabriel, *La représentation de la naissance, Essai d'iconographie quantitative sur la peinture italienne et byzantine,* mémoire de Maîtrise (dactylographié) (Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985), I, 11 sq.; A. Hermann, "Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende," *JbAC* 10 (1967), 61–81; E. Kitzinger, "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art," *DOP* 17 (1963), 100–104; Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 11–12; P. J. von Nordhagen, "The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene," *BZ* 54.3 (1961), 333. Voir également V. Juhel, "Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle," *CahArch* 39 (1991), 111–32.

Ismaël, Benjamin, Caïn, Abel, etc.) observées notamment dans les livres de Genèse illustrés.[620] Mais outre ces prototypes antiques, corrélés du reste à des nativités non christologiques,[621] l'image de la Nativité du Christ s'inspire, assurément, des textes canoniques (Matt. 1:18–25 et Lc. 2:1–20), mais aussi des apocryphes (Protévangile de Jacques 17–20 et Evangile du Pseudo Matthieu 13–14) ainsi que de différents hymnes liturgiques (stichaire de Noël) et sermons et homélies patristiques (Basile, Grégoire de Nazianze, Ignace d'Antioche, Cyrille d'Alexandrie, etc.).[622]

L'iconographie originelle de la Nativité nous est connue dès l'époque préiconoclaste, voire paléochrétienne,[623] dans deux versions. L'une est une image-signe inspirée de l'iconographie impériale, avec représentation de l'Adoration des mages et illustrée par les mosaïques de Sainte-Marie Majeure de l'époque de Sixte III (432–440);[624] l'autre est une représentation qui a trait à une image historique qui prévaudra aux époques mésobyzantine et paléologue, représentée par d'innombrables documents (coffrets reliquaires, ampoules, ivoires) issus essentiellement de la Palestine[625] et également attestée par l'ekphrasis de Khorikios (première moitié du VIe siècle), relative aux peintures de Saint-Serge de Gaza.[626]

Les deux versions semblent sinon créées, du moins directement liées à la basilique de la Nativité de Bethléem. En témoigne un texte de 836 qui décrit ce décor, exécuté sous Justinien, représentant la Nativité et l'Adoration des mages.[627] De même, les différents exemples d'une Nativité historique, qu'ils soient paléobyzantins ou byzantins,[628] partagent ce signe distinctif commun qui consiste en une crèche-autel, au lieu de la mangeoire/panier habituellement figurée sur les sarcophages paléochrétiens essentiellement occidentaux.[629]

Celle-ci évoque très probablement le sanctuaire constantinien de Bethléem, et plus

[620] Voir K. Weitzmann et H. L. Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B.VI.* (Princeton, 1986), 38, figs. 208, 240, 242, 330, etc.

[621] Cf. Born-Gabriel, *Naissance,* I, 20 sq., 122–30 (Corpus comprenant 361 documents byzantins et parabyzantins avec ce thème).

[622] Cf. G. Ristow, s.v. Geburt Christi, *RBK* 2: 637–39; et Kalokyris, *Θεοτόκος*; 23; puis le *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου*, éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 194 sq. et 198 sqq. Pour les Pères de l'Eglise on lira, respectivement, *Homilia in sanctam Christi generationem,* PG 31, col. 1473; ibid., 36, col. 316; ibid., 5, col. 753; ibid., 70, col. 205.

[623] Cf. Grabar, *Iconographie chrétienne,* 16; Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 11 sq.; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 111 sq.; et Walter, *Art and Ritual,* 188.

[624] Voir C. Cecchelli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore* (Turin, 1956), pls. XLVII–XLIX; Grabar, *Iconographie chrétienne,* 45, fig. 41; et Brenk, *S. Maria Maggiore,* fig. 48.

[625] Cf. Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 11–12; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 111 sq.; et en particulier Weitzmann, "Loca Sancta," 24 sq.; idem, "Some Remarks on the Sources of Fresco Paintings of the Cathedral of Faras," *Studies* (op. cit. note 144), VII, 193.

[626] Mango, *Sources,* 64–65.

[627] Voir Mango, *Sources,* 114. Voir également Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 11; et Weitzmann, "Loca Sancta," 24.

[628] Par exemple, l'icône du Sinaï des VIIIe–IXe siècles (Weitzmann, "Loca Sancta," fig. 10); la boîte reliquaire du Sancta sanctorum (ibid., 22 note 14, fig. 6); ivoire de Dumbarton Oaks (ibid., fig. 15); fresque de la cathédrale de Faras du XIe siècle (ibid., fig. 12); ivoire de Manchester (ibid., fig. 13), etc.

[629] Cf. Lafontaine-Dosogne, "Iconography," 208 note 68. On trouvera des exemples apud Schiller, s.v. Die Geburt Christi, *Ikonographie* (op. cit. note 527), 300, fig. 143; 301, figs. 147, 149; 307, fig. 163; F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (Paris, 1954), 59, n° 73, pl. XXXIII, 1; et en particulier J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* (Rome, 1932), I, pl. XXX, pl. CCXXV, 2; II, pl. CCI, 5, pl. CCXXI, 6; pl. CCXXIV, 3, etc.

précisement l'autel sis à proximité ou au-dessus de la grotte de la Nativité tel qu'il apparaissait au IVe siècle.[630] Ceci est patent lorsque la crèche est dotée d'une niche où est parfois suspendue une lampe (l'ivoire de Salerne du VIe siècle et l'icône du Sinaï des VIIIe–IXe siècles.)[631] Quoi qu'il en soit, l'exégèse de cet autel-crèche avec l'enfant Jésus, renvoie à des connotations liturgiques et pourrait être—A. Grabar et K. Weitzmann sont sur ce point presque formels—une préfiguration de l'image eucharistique de l'amnosmélismos.[632]

Les différents épisodes de la scène quant à eux, bien que contemporains de l'iconographie de la Nativité proprement dite (Mages à cheval, Annonce aux bergers, Bain de l'enfant)[633] s'y intègrent de façon définitive aux XIe–XIIe siècles (Paris. grec. 74, fol. 4)[634] et offrent, bien que fragmentée, une composition élaborée et, souvent, bien équilibrée dès lors que les motifs se répondent en encadrant l'image centrale de la Vierge sur sa couche et la grotte avec l'enfant. Il n'empêche que ces éléments présentent dans le détail des variantes typologiques,[635] dont l'attitude et l'emplacement de la Vierge sont les plus notables. En effet, celle-ci était assise dans les Nativités paléochrétiennes, n'ayant pas connue les douleurs de l'enfantement, puis à partir du VIe siècle elle figure allongée ou demi-allongée, ce qui est considéré comme une disposition ambivalente laquelle aurait pour but d'évoquer la double nature du Christ et sa naissance miraculeuse.[636]

A cet égard, il convient de faire remarquer que la typologie établie par G. Millet, concernant l'attitude de la Vierge pendant l'époque byzantine et post-byzantine, dont il retraçait l'historique et l'ère géographique correspondante,[637] à partir du matériel connu alors, est actuellement caduque. En effet, hormis le fait que l'on tenait sans doute compte des dimensions et configuration du support, il est manifeste, ne serait-ce que dans la dernière décennie du XIIe siècle et au tournant du XIIIe siècle, que coexistent plusieurs formules.[638] Toutefois, s'il s'imposait de désigner des constantes, le type le plus caractéristique pour la période précitée est à notre sens celui de la disposition verticale de la Vierge dans la composition, quel que soit son emplacement par rapport à la crèche. Il en est

[630] Weitzmann, "Loca Sancta," fig. 8 (plan au sol).

[631] Concernant cette question on verra Weitzmann, ibid., 22 sq.; Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 12 sq.; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 112 note 280, fig. 8.

[632] Grabar, *Iconographie chrétienne;* Weitzmann, "Loca Sancta," 23.

[633] Voir l'exemple du Tétraévangile Syriac. Londres Add. 7169, vol. 8v, du VIII siècle (Millet, *Iconographie de l'évangile,* 126 sqq., fig. 107; Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 12 sq., pl. 4c sqq.; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 114–15) et celui de la mosaïque de Saint-Serge de Gaza (Mango, *Sources,* 64–65).

[634] Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 15 sq.; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 113–15; Omont, *Evangiles,* pl. 6.

[635] Concernant cette question de la typologie de thèmes secondaires de la Nativité on verra Kalokyris, *Ἡ Γέννησις,* 42–47 (Annonce aux bergers), 48–52 (Rois mages), 54–59 (bain de l'Enfant), 60 (Joseph); et Tsigaridas, *Μονὴ Λατὸμου,* 42 sq. (Mages), 45 (anges), 46 sq. (Joseph), 50–55 (bain de l'Enfant), 55 sq. (bergers).

[636] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 112.

[637] Millet, *Iconographie de l'évangile,* 99 sqq.

[638] Par exemple, demie-allongée, derrière la crèche, tête appuyée dans la main à Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 46); assise à gauche de la crèche tenant l'enfant par les épaules à la Martorana (Demus, *Norman Sicily,* fig. 55); assise à droite de la crèche tenant l'enfant à deux mains par les épaules à Katô Lefkara (Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 113, fig. 23; et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 216, pl. XL); assise à droite de la crèche sur laquelle elle est accoudée en regardant le spectateur au Christ-Antiphonètès (Nicolaïdès, op. cit., 60, figs. 14–16); à demi-allongée à gauche de la crèche tête appuyée sur le bras à Yüksekli en Cappadoce (Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," fig. 8).

ainsi à Pérakhorio, dans l'Evangile Urbinus vat. grec. 2 de 1122 (fol. 20v), le Lectionnaire athonite Pantéléimonos 2 (fol. 210v), à la Martorana, à la Chapelle Palatine, aux Anargyres de Kastoria, ici même et, pour le début du XIIIe siècle, à Antiphonètès (Fig. 106), à Katô Lefkara (Fig. 109), dans le Chicago 965 (fol. 59r) et à Axtala en Arménie (1205–19).[639]

A l'Arakiotissa, nous nous devons de faire remarquer en préalable que l'emplacement de la scène n'est pas celui des trompes d'angle orientales des monuments byzantins classiques (Néa Monè, Hosios Loukas, Daphni),[640] ni celui à proximité (Hagios-Stéphanos de Kastoria, Amaskou),[641] ni celui de la travée centrale (Pérakhorio, Saints-Anargyres, Kurbinovo, Yüksekli en Cappadoce):[642] configurations d'usage pour les monuments de type longitudinal.[643] En fait, la Nativité ici occupe la partie sud de la voûte occidentale du naos et est en vis à vis de l'Anastasis. Ce qui est à l'inverse de l'emplacement coutumier de la scène dans laquelle elle fait face, ou pendant, soit à la Crucifixion (Néa Monè, Elmalı et Karanlık kilise, Yüksekli),[644] soit à la Dormition de la Vierge (Kılıçlar Kuşluk, Martorana).[645]

La Vierge, d'une échelle très importante comme il est de règle,[646] est assise à demi-allongée les mains posées sur les genoux, position dont l'unique exemple parallèle qui nous soit connu est la miniature de l'Evangile de Luc du Chicago 965 (fol. 59r).[647] On relève, par ailleurs, avec intérêt l'expression des sentiments sur le visage de celle-ci, traduits par un regard mélancolique assez inattendu, qui se dirige vers l'enfant Jésus, plutôt que dans la direction des mages.

Ce constat nous incite à nous demander s'il ne s'agit pas là, comme ailleurs,[648] de l'influence implicite d'un genre rhétorique, la lamentation, lequel se développe à partir de l'époque post-iconoclaste dans nombre des textes ecclésiastiques relatifs à la Vierge.[649] Parmi ses applications en iconographie l'exemple le plus typique paraît être la Nativité de Kurbinovo qui fait face à l'image du Thrènos-Mise au tombeau, où l'on constate la reprise à dessein de certains éléments (grotte, plantes) de sorte que le corollaire de l'Incarnation-Sacrifice est aisément perceptible.[650]

[639] Respectivement: Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 30; Stornajolo, *Omilie*, pl. 84; Pelekanidis, *Athos*, II, 350 et 161, fig. 285; Demus, *Norman Sicily*, fig. 55; ibid., fig. 17; Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 15b; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II, 60; ibid., 112–13, et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, pl. XL; Goodspeed, *New Testament*, pl. 164; et A. M. Lidov, "Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala," *Zograf* 20 (1989), 40, fig. 5.

[640] Cf. Demus, *Byzantine Mosaic*, 26; puis respectivement: Mouriki, *Νέα Μονή*, 35, note 8; 36–37 sch. 3: n° 43; 39 sch. 4: n° 43; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni*, sch. 119, figs. 3–4, et E. S. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικόν τῆς Μονῆς Ὅσιος Λουκᾶ φωκίδος (Athènes, 1970), pl. 50a; et Diez et Demus, op. cit., sch. 121, pl. X.

[641] Chatzidakis, *Καστοριά*, 8, diagr. n° ig; Boyd, "Monagri," 293, figs. 3, 19; et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 113, diagr. 1, 117 et 118, sch. 8.

[642] Megaw et Hawkins, "Perachorio," 282, pl. a2; Chatzidakis, *Καστοριά*, 24, diagr. n° 36; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 16–17, sch. 3, n° 24.

[643] Cf. Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 116 note 16 (y sont cités des exemples).

[644] Ibid., et Mouriki, *Νέα Μονή*, 205.

[645] Voir Restle, *Kleinasien*, I, 50; Demus, *Norman Sicily*, 80 sq.; et Maguire, *Eloquence*, 65 (on y trouvera d'autres exemples).

[646] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 110 sq.

[647] Goodspeed, *New Testament*, fol. 59r.

[648] Se reporter à l'étude iconographique de l'Annonciation, pp. 66–71.

[649] On lira Maguire, *Eloquence*, 91 sqq.

[650] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, figs. 44, 46 et 74, 75; et Maguire, *Eloquence*, 103–5, figs. 101, 103.

Dans maintes lamentations consécutives à la mort de Jésus de l'époque mésobyzantine, la Vierge est décrite en évoquant, de façon antithétique, la Nativité.[651] En tout cas, la crèche de la Nativité est associée dans l'*Historia ecclesiastica* de Germain II à la fois "à un autel et au sépulcre du Seigneur."[652] Par conséquent, il nous est loisible de penser que l'expression mélancolique de la Vierge relève de cette tendance et s'inscrit dans la perspective des contrastes rhétoriques, en l'occurrence, du présent (Nativité-Incarnation) et du futur (Sacrifice-Rédemption).[653]

L'enfant sur la crèche-autel est emmailloté et chauffé par l'âne (celui du voyage) et le boeuf conformément aux textes (Pseudo-Matthieu 14) et à la tradition iconographique.[654] Il en va de même de l'astre qui, d'ailleurs, comme au monastère de Mirož,[655] est dépourvu du segment de ciel traditionnel. Dans tous les cas sa signification, hormis le fait qu'il servit de guide aux rois mages, consiste à évoquer la paternité de l'esprit saint.[656]

Les mages occupent la partie gauche du tableau. Ils présentent leur offrandes qui préfigurent les oblats eucharistiques.[657] Ils sont en attitude de proskynèse, selon la mode iconographique du XIIe siècle.[658] Il en va de même de l'ordre de préséance suivant lequel le mage le plus âgé vient en premier, tandis que le plus jeune vient en dernier. Ce schéma respecte les consignes de l'*Ἑρμηνεία*,[659] ainsi qu'on peut l'observer également dans le Paris. grec. 510 (fol. 137), Urbinus grec. 2 (fol. 20v). Pantéléimonos 6 (fol. 89v), à l'Evangélistria, à Yüksekli et à la Chapelle Palatine où les mages apparaissent à cheval.[660]

En revanche, leur vêtement perse n'est pas, ici, stricto sensu celui qui est traditionnellement en usage, c'est à dire à l'instar du costume de Daniel ou de celui des prêtres de l'ancienne Loi. Leurs origines sont cependant rappellées par le pendant à l'oreille et la petite tiare rouge laquelle comme la lacerna fait partie du costume des grands prêtres de l'ancienne Loi. D'ailleurs, celle-ci, au même titre que les bottines de pourpre est un attribut de leur charge royale. Enfin, on ne saurait manquer de noter ce trait des plus inhabituels qui fait qu'ils sont dotés de nimbes. Cela constitue certainement un point rare et la source s'y référant nous échappe.

[651] "Tu parus au monde dans une grotte, dans une grotte tu le quittes" (*In Dominici corpores sepulturam,* PG 98, col. 272B; Maguire, *Eloquence,* 138 note 68). Aussi dans une hymne chantée le vendredi saint la Vierge se remémore: "Les rois des Perses t'apportèrent des offrandes en t'adorant tel un Dieu, mais à présent Nicodème t'apporte de la myrrhe pour la mise au tombeau tel le plus commun des mortels" (Maguire, op. cit., 139 note 73); "Au lieu des langes, je t'enveloppe mon fils dans un linceul" (ibid., 139 note 75; on y trouvera d'autres cas de figures).

[652] Voir *Historia ecclesiastica,* PG 98, col. 389.

[653] Cf. Maguire, *Eloquence,* 100; et également l'article de Lidov ("Axtala," 40 sqq.) qui propose une interprétation analogue en ce qui concerne la Vierge de la Nativité d'Axtala.

[654] Cf. Lafontaine-Dosogne, "Iconography," 208; et eadem, "Nativité," 12. On se reportera également à l'*Ἑρμηνεία,* 86; et Hetherington, *Painter's Manual,* 32.

[655] Voir N. Pokrovskij, *Ocherki pamyatnikov khristianskogo iskusstva i ikonografii* (Saint-Pétersbourg, 1910), 259, fig. 172; et Maguire, *Eloquence,* fig. 68; et également Jolivet-Lévy et Ožtürk, "Yüksekli," 136 note 29.

[656] Ce sujet est abordé apud Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 116–17.

[657] Walter, *Art and Ritual,* 179 sq.

[658] Tsigaridas, *Μονή Λατόμου,* 42.

[659] *Ἑρμηνεία,* 86 sq., §6.

[660] Respectivement: Omont, *Miniatures,* pl. XXII, 1; Stornajolo, *Omilie,* pl. 84; Pelekanidis, *Athos,* II, fig. 305; Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* fig. 208; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 119; et Demus, *Norman Sicily,* fig. 17.

Joseph le juste,[661] quant à lui, tant par sa place que son attitude—il se détourne ostensiblement de Marie et de l'enfant et son regard est dirigé vers l'extérieur de l'image—relève d'un schéma courant pour la seconde moitié du XIIe siècle.[662] Ceci est une représentation symbolique[663] explicite de la non-paternité de Joseph et de la conception virginale du Christ, opinion que conforte l'examen de l'hymnologie de Noël.[664] Notons d'autre part que Joseph pourrait être assis sur un bât dont la forme, certes, n'est pas très lisible. Cependant, le fait que l'âne du voyage y soit représenté encore harnaché dans le voisinage immédiat—tout à fait exceptionnellement et pour la seconde fois—et que le bât en tant que siège pour celui-ci est un motif normal pour le XIIe siècle,[665] plaide en ce sens.

Il est de coutume également que Joseph occupe une place symétrique à l'épisode du bain de l'enfant.[666] Ainsi en est-il ici même où l'on remarque, en outre, le caractère familier et le réalisme inhabituel de l'image. Le geste de la sage-femme qui lève la main gauche en direction de Salomé est unique en iconographie; il devient, toutefois, plus explicite si l'on se réfère à une image tardive de la Nativité, celle de San Biagio (XIVe siècle). Les paroles de celle-ci—par lesquelles elle incite Salomé à rajouter de l'eau froide dans le bassin—y sont apposées en regard.[667] Plus courante, en revanche, est la manière charmante avec laquelle la sage-femme est assise sur le sol. Cette option se retrouve à Kılıçlar kilisesi, dans le psautier de la reine Mélisende (Egerton 1139, fol. 2r), daté de 1131–43, l'Evangéliaire syriaque de Midyat (fol. 26r) daté de 1226 et, à Chypre même, à la Panagia Amaskou.[668]

Dans le détail, on remarque encore des traits habituels tels que les manches retroussées de la sage-femme (Hosios David, Pérakhorio, Amaskou),[669] ou bien le fait qu'elle paraît avoir le même âge que Salomé. En ce qui concerne la coiffe blanche de celle-ci, d'une élégance incontestable et d'un type unique, il semble avoir été un accessoire d'hygiène indispensable pour les sages-femmes.[670] En tous cas, dans le contexte de l'iconographie de la Nativité, les sages-femmes en sont toujours pourvues.

Quant à la servante Salomé—les deux femmes ne sont pas nommées ici, comme c'est souvent le cas (Trikomo, Pérakhorio, Amaskou)[671] et conformément au Protévangile de

[661] On retrouve cette épithète dans le Synaxaire de Constantinople (*Synaxarium CP*, cols. 439–40[11]) et à Chypre même dans la Présentation du Christ de la Panagia Amaskou (Boyd, "Monagri," 296, fig. 22).

[662] Cf. Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 47 sq. (y sont cités plusieurs exemples).

[663] Grabar, *Iconographie chrétienne*, 118 sq.; et H. Maguire, "Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art," *DOP* 31 (1977), 138 sq.

[664] Voir Maguire, "Depiction of Sorrow," 139 note 83; et *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου*, 184, lère Heure, Echos du IVe plagal; 191, IXe heure, 2e Echos et 199 sq., etc.

[665] Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 47 note 93 (de nombreux exemples y sont cités dont la Chapelle Palatine, Martorana, Mirož, Hagios Stylianos de Kastoria, Hosios David Latomou, Paris. gr. 550, fol. 83r, etc.).

[666] Par exemple, le Paris. grec. 550 (fol. 83), Tétraévangiles de Parme (fol. 2) et le Paris. Copte 13 (fol. 140v), Hosios Loukas. On consultera également Grabar, *Iconographie chrétienne*, 149; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 113.

[667] Cf. Millet, *Iconographie de l'évangile*, 118 note 2, et 119, fig. 67.

[668] Respectivement: Restle, *Kleinasien*, II, n° XXIV, pl. 265; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford, 1957), pl. 2a; Leroy, *Manuscrits syriaques*, 322, no. 4, album, pl. 102, 1; et Boyd, "Monagri," fig. 19.

[669] Respectivement: Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, pl. V, 18; Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 33; Boyd, "Monagri," fig. 19.

[670] Cf. Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 53 note 145.

[671] Megaw et Hawkins, "Perachorio," 315, fig. 30; et Boyd, "Monagri," 293, fig. 19.

Jacques (19–20) et l'Evangile du Pseudo-Matthieu (13:3–4) dont l'épisode s'inspire[672]—déversant l'eau dans le bassin, elle est vêtue d'une façon courante[673] et à l'identique des jeunes vierges (y compris le pendant à l'oreille) vues dans la Présentation de Marie (Figs. 59, 63). Ses bras sont dénudés également et parés de bracelets noirs, à l'instar des prototypes antiques de la scène;[674] il en est de même, d'ailleurs, à Hosios David Latomou à Thessalonique, à Saint-Nicolas-Kasnitzès, et à la grotte du Christ dans le Latmos[675] entre autres.

Mais revenons à l'enfant, dont l'attendrissante attitude réaliste n'a d'équivalent lointain que dans les exemples analogues des Saints-Anargyres de Kastoria, du Tétraévangile géorgien de Vani (XIIe siècle), du Pantéléimonos 6 (fol. 89v) et de l'Evangéliaire syriaque de Midyat (fol. 26r).[676] Pour ce qui est de son corps, représenté au travers de l'eau, nous sommes en présence d'un schéma classique dont l'exemple de la mosaïque de Hosios Loukas[677] constitue un antécédent des plus remarquables. La forme du bassin, qui apparaît dès le XIe siècle, est de règle dans la seconde moitié du XIIe et perdure jusqu'au début du XIIIe siècle comme à Amaskou et Yüksekli.[678]

Dans l'espace céleste figurent les anges, comme il sied à leur nature et suivant le récit évangélique (Lc. 2:9–15). Parmi les trois à gauche, le premier conduit les mages, tandis que les deux autres glorifient l'enfant divin à l'exemple d'un stéréotype classique connu à partir du XIe siècle, en particulier à Hosios Loukas et Hagios Stéphanos de Kastoria.[679] Dans la partie droite de la scène le quatrième ange, sceptre à la main, annonce aux bergers la venue du Messie comme devant la Vierge au moment de l'Annonciation, ainsi que le fit remarquer G. Millet au vu des exemples du Paris. grec. 74 et du ciborium de Saint-Marc de Venise.[680] Observation justifiée à notre avis qui peut être étayée ici même étant donné la formule de contorsion maniériste qui affecte l'ange dans les deux cas (Figs. 61, 63). D'autre part les paroles de celui-ci, tirées habituellement du récit de Luc (2:10), sont inscrites au niveau de sa tête; il en sera de même à la Kahrié Camii.[681] A noter également que, aussi bien le nombre que la disposition des anges ainsi répartis (trois + un), est un cas de figure courant pour l'époque (Lectionnaire de Lavra, fol. 144v; les codex Paris. 550, fol. 83; Taphou 14, fol. 80; Pantéléimonos 6, fol. 89; icône de l'épistyle du Sinaï; fresques de Saints-Apôtres de Pérakhorio; Hosios David; et Saint-Stratègos du Magne, etc.).[682]

[672]Outre le Protévangile (13, 19, 20), l'événement apocryphe est dû également à un hymne de Romanos le Mélode qui daterait du VIe siècle; Kalokyris, *Ἡ Γέννησις,* 54; et Tsigaridas, *Μονή Λατόμου,* 49.

[673]Cf. Tsigaridas, *Μονή Λατόμου,* 54.

[674]Ibid., note 152.

[675]Ibid., pl. v, 18; Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 49a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 55, fig. 7; Wiegand, *Latmos,* pl. VI, 1.

[676]Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 15b; Š. I. Amiranašvili, *Gruzinskaja miniatjura* (Moscou, 1966), pl. 33; Pelekanidis, *Athos,* II, fig. 305 et 354 sq.; et Leroy, *Manuscrits syriaques,* album, pl. 102, 1.

[677]Voir Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pl. 50a.

[678]Boyd, "Monagri," fig. 19; et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 119 note 24 (avec de nombreux exemples).

[679]Tsigaridas, *Μονή Λατόμου,* 45.

[680]*Iconographie de l'évangile,* 129.

[681]Lafontaine-Dosogne, "Iconography," p. 213 et pl. 172.

[682]Respectivement: Pelekanidis, *Athos,* III, 32, fig. 7, 218 sq.; Omont, *Miniatures,* pl. CXI, 1; W. H. Paine Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem* (Cambridge, Mass., 1931), pl. IX, 66; Pelekanidis, *Athos,* II, fig.

Habituelle est aussi la présence de trois bergers à droite de la grotte, en dessous de l'ange annonciateur,[683] comme est commun le fait que le plus jeune d'entre eux soit musicien, figuré assis au sommet d'un rocher, vêtu d'une tunique courte et se tournant vers l'ange.[684] Celui-ci deviendra un motif inséparable de l'iconographie de la Nativité, dans la séquence chronologique couvrant la seconde moitié du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle.[685] En fait, l'attitude de ce jeune berger nous est connue depuis l'exemple de Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021), mais les plus anciennes images le montrant en train de cesser de jouer à la flûte (où l'on souffle par le côté) sont à Karanlık et Çarıklı kilise (seconde moitié du XIe siècle).[686]

Tout aussi classiques s'avèrent être les attitudes de deux bergers placés en aval et dont l'âge contraste sensiblement, suivant une formule attestée dès le VIe siècle[687] et à l'exemple de Karanlık kilise, du Psautier Barberini, du Lectionnaire de Lavra (fol. 144v), de Daphni.[688] Il faut remarquer également l'accent mis sur un détail pittoresque du costume du berger vieillard (le chapeau plat à lanières) et sur la houlette du jeune pasteur, abandonnée à terre et sur laquelle son sac est resté suspendu. Visiblement, la houlette ainsi disposée est un élément fort rare et le seul exemple analogue connu est à Saint-Jean-Théologien de Gardenitsa (début du XIIe siècle) dans le Magne intérieur.[689]

Procède aussi du goût pour les détails à caractère anecdotique, la présence obligée des moutons qui vont et qui viennent indifférents et "sans malice"[690] en aval du paysage rocheux de la scène. Encore que le schéma de représentation adopté ici et qui consiste à multiplier maladroitement les figures animales en les juxtaposant, découle peut-être du récit apocryphe de Jacques (18:3):[691] lorsque Joseph alla chercher une sage-femme, tous les êtres vivants, et les animaux, lui parurent se figer immobiles pour un instant.

Par ailleurs, à la présence d'une source dans laquelle semble s'abreuver le troupeau, dont il est fait mention dans l'ekphrasis de Khorikios, en sus des exemples de l'époque mésobyzantine,[692] est substituée par le maître de Lagoudéra, de façon aussi astucieuse

---

305, 354 sq.; Sotiriou, *Σινᾶ*, I, fig. 57; Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 30; Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 45, fig. 9; Drandakis, *Μάνη*, pl. 30.

[683] Cf. Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 16; et Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 158.

[684] Millet, *Iconographie de l'évangile*, 114.

[685] Par exemple, Hosios David Latomou, Ancienne Metropole de Veria (Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 56); Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 115); Pérakhorio (Megaw et Hawkins, "Perachorio," 320, figs. e, 30), Katô Lefkara (Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, pl. XL); Antiphonètès (Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II, 60, figs. 14–16); Chicago 965 (Goodspeed, *New Testament*, fol. 59r).

[686] Voir respectivement Jerphanion, *Eglises rupestres*, II.i, 327, 3e album, pl. 190, 1; ibid., I.ii, 411, 2e album, pl. 104, 3, et surtout Restle, *Kleinasien*, n° XXII, fig. 228; et Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.ii, 462, 2e album, pl. 129, 2.

[687] Cf. Millet, *Iconographie de l'évangile*, 126.

[688] Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.ii, 411; Millet, *Iconographie de l'évangile*, 111, fig. 51; Pelekanidis, *Athos*, III, 32, fig. 7; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni*, pl. X.

[689] Voir N. Gkiolès, Ὁ Ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Γαρδενίτσας Μάνης, *Λακ.Σπου.* 3 (1977), 62, figs. 20, 21; et Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι*, 35 note 116.

[690] Ainsi s'exprimait Khorikios de Gaza (première moitié du VIe siècle) au sujet des mosaïques de Saint-Serge: apud Mango, *Sources*, 65, §54. Pour le thème des moutons on lira également Lafontaine-Dosogne, "Nativité," 13; et Tsigaridas, *Μονή Λατόμου*, 60.

[691] Telle était l'opinion aussi d' A. Stylianou, Ἡ Γέννησις εἰς τας τοιχογραφίας τῶν Κυπριακῶν ναῶν, *Ἑλληνική Κύπρος* (janvier 1950), 11.

[692] Le Ménologe athonite Esphigménou 14, fol. 393v (Pelekanidis, *Athos*, II, 229, fig. 357); le Marc. grec. Z 540 (Furlan, *Codici greci*, II, fig. 4); et la mosaïque de Daphni (Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni*, pl. X).

qu'originale, un sarcophage-abreuvoir, pour ainsi dire en réemploi. On notera, en revanche, l'omission du petit chien qui semble être un motif assez fréquent ailleurs: Saint-Serge de Gaza, Castelseprio, Mirož, Kurbinovo.[693]

Cela étant, l'aspect bucolique et quasi poétique de la scène est rehaussé par l'adjonction—au lieu de plantes fleuries prédominantes dans les images chypriotes[694]—d'arbres et arbrisseaux dont le modèle bien que fidèle généralement à la typologie du XIIe siècle (image du Songe de Joseph de la Chapelle Palatine),[695] est dans le contexte de la Nativité à l'époque, assez rare.[696] De fait, on ne trouve qu'un seul arbre à Mirož et à la Kahrié Camii,[697] et deux à Castelseprio, dans le Ménologe de Basile II, le Paris. grec. 74 (fol. 4) et à Daphni.[698]

Syméon le Théodoque à l'Enfant ou la Présentation du Christ[699] (Figs. 64, 65) La célébration de l'Hypapantè[700] fut instaurée en 542 sous Justinien,[701] mais ce n'est qu'au XIe siècle qu'elle s'intègre définitivement dans le Dodékaorton officiel.[702]

La création de l'image remonte au plus tard à l'époque préiconoclaste et le plus ancien exemple est la mosaïque de Sainte-Marie Majeure (432–440).[703] En ce qui concerne l'évolution iconographique de la scène, elle voit le déplacement de l'enfant, des bras de sa mère vers ceux de Syméon, ce qui constitue, de fait, l'étape finale vers la fin du XIIe

[693] Respectivement: Mango, *Sources,* 65, §54; Maguire, *Eloquence,* 68; G. P. Bognetti et al., *Santa Maria di Castelseprio* (Milan, 1948), pls. XLVIII, L, LI, et K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio,* Princeton Monographs in Art and Archaeology 26 (Princeton, 1951), pl. V, fig. 5; pour Mirož se reporter également à la note 655 supra; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 118.

[694] Par exemple, à Pérakhorio, Amaskou, Kurbinovo, Antiphonètès, Lectionnaire de Lavra (fol. 144v), Evangile Urb. grec. 2 (fol. 20v).

[695] Voir Demus, *Norman Sicily,* fig. 18.

[696] On lira pour la question l'article de A. Boonen, "La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du XIe au XVe siècle," *Byzantion* 55 (1985), 425–30. Toutefois nous nous permettrons de faire remarquer que la Nativité fait défaut de la typologie qui y est proposée.

[697] Voir Pokrovskij, *Ocherki,* fig. 172; Maguire, *Eloquence,* 68; et Underwood, *Kariye Djami,* II, pl. 166 (102).

[698] Respectivement: Bognetti, *Castelseprio,* loc. cit.; et Weitzmann, *The Fresco Cycle,* IX, 10 (Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pl. 50a); *Il Menologio,* 271; Omont, *Evangiles,* pl. 6; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. X.

[699] Bibliographie principale pour la Présentation du Christ: H. Maguire, "The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art," *DOP* 34–35 (1980–81), 261–69 (article excellent); D. Shorr, "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple," *ArtB* 28 (1946), 17–32; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 118–22; Schiller, s.v. Die Darbringung Christi im Tempel, *Ikonographie* (op. cit. note 527), II, 100–104; K. Wessel, s.v. Darstellung Christi im Tempel, *RBK* 1: 1134–45; et A. Xyngopoulos, Ὑπαπαντή, *Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.* 6 (1929), 330–39.

[700] Théoriquement l'Hypapantè commémore la rencontre avec Siméon puis la purification de Marie, tandis que la Présentation au Temple désigne la version occidentale du thème et synthétise les épisodes de la rencontre avec Syméon et la Présentation de l'Enfant à l'autel et au Seigneur; Shorr, "Presentation in the Temple," 21 sq.

[701] En fait, si l'on se réfère à Cedrenus, Justin introduit la fête à Constantinople et, aux dires de Nicéphore Kallistos (*Ecclesiasticae historiae,* PG 147, col. 292; George Monachus, *Chronicon breve,* PG 110, col. 777), Justinien, lui, fixa la célébration de la fête, au lieu du 14 février, le 2 février. Voir à ce sujet: *Pseudo-Kodinos,* 243 (17–23); G. Bekatoros, s.v. Ὑπαπαντή, Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία 11: 951–53. D'autre part, l'événement se situe quarante jours après la Nativité, et correspond au rite mosaïque de la Purification: le 2 février; *Synaxarium CP,* cols. 439–40; voir également Shorr, op. cit., 17.

[702] Voir Shorr, "Presentation in the Temple," 19; et Kitzinger, "Feast Cycle," 53. A noter aussi qu'au VIIIe siècle l'Hypapantè figure parmi les dix fêtes citées dans le sermon de Jean d'Eubée: voir *In magnus festorum tabulas commentarius Joannis sanctissimi Euchaïtarum,* PG 120, col. 1197.

[703] Voir Cecchelli, *S. Maria Maggiore,* pl. LXXIV; et Brenk, *S. Maria Maggiore,* fig. 47.

siècle.[704] Mais, ce dernier type de représentation est documenté par les sources à Constantinople dès la fin de l'iconoclasme; il s'agit des ekphraseis datées des IXe–Xe siècles, se référant aux églises de la Vierge de la Source de Stylianos Zaoutzès et des Saints-Apôtres.[705] S'y ajoutent également les fresques cappadociennes du Xe siècle de la Chapelle d'Eustathe (Göreme 11) et de l'église cruciforme de Mavrucan.[706]

A la Panagia Arakiotissa l'image est une icône murale libellée de la seule inscription Syméon le Théodoque ("Celui qui reçoit Dieu"),[707] ce qui est normal dès lors qu'il s'agit d'une version abrégée.[708] Cependant la formule adoptée du vieux prêtre avec l'enfant est tout à fait commune pour l'époque.[709] Cette "scène" s'insère, cela va sans dire, dans le cycle des Fêtes.

Il est à noter également que cette image de Syméon à l'Enfant, qualifié de Glykophilôn,[710] apparaît, dans l'état actuel de la recherche, comme une typologie récurrente.[711] Elle est répandue tant en Occident, dans les œuvres byzantinisantes (les trois Evangiles d'Henri III dit d'Echternach du XIe siècle, les peintures de Schloss Eppan du Tyrol de la fin du XIIe siècle, etc.),[712] qu'en Orient où la documentation abonde. Citons, en nous limitant à la période seconde moitié du XIIe–début du XIIIe siècle, les peintures de Mirož, Saints-Anargyres, Saint-Nicolas-Kasnitzès et Hagios Stephanos de Kastoria, grotte de Paul-Stylos du Latmos, Monreale, Samari en Messénie, Katô Lefkara, Panagia Amaskou et l'icône tétraptyque du Sinai.[713] Parmi les nombreuses miniatures, l'on retiendra également les exemples du Lectionnaire syriaque Jérusalem Saint-Marc 28, les Evangéliaires Paris. syr. 355 (fol. 2) vers 1200 et Vat. syr. 559 (fol. 48v) daté de 1219–20, Psautier de la reine Mélisende (fol. 3r), Londres B. Add. 7170 (fol. 57), Chicago 965 (fol. 59v) ainsi que le Petropolitanus 105, fol. 114r (Fig. 66).[714]

[704] Cf. Xyngopoulos, Ὑπαπαντή, 329–32; et Shorr, "Presentation in the Temple," 23–25.

[705] Voir Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 121; et Maguire, "The Iconography," 261 sq.; puis respectivement: *Anthologia graeca,* éd. W. R. Paton (Londres, 1916), I, 49, nº 113; Mango, *Sources,* 204; et E. Legrand, "Description des œuvres d'art de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople: poème en vers iambique par Constantin le Rhodien," *REG* 9 (1868), 204.

[706] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 113; Restle, *Kleinasien,* II, nº XIII, fig. 150; et Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 158, 217 sq., respectivement.

[707] Cette épithète lui est requise dans les notices de *Ἑρμηνεία,* 76, 87; et Hetherington, *Painter's Manual,* 28, 32.

[708] C'est pourquoi l'analyse iconographique de la Présentation dans sa forme traditionnelle serait ici redondante.

[709] Pour ce type de Présentation avec Syméon à l'Enfant on lira notamment Maguire, "The Iconography," 261–69; et Weyl Carr, *New Testament,* 180, 196–97, 213.

[710] Cette épithète désigne l'attitude de tendresse dont témoigne Siméon envers l'enfant, à l'instar du type iconographique de la Vierge Glykophilousa à l'enfant, suivant lequel ils sont représentés joue contre joue (Shorr, "Presentation in the Temple," 24 sq.; Maguire, "The Iconography," 263, 267 sqq.; et Weyl Carr, *New Testament,* 155, 213, etc.).

[711] Elle paraissait être exceptionnellement rare à A. Xyngopoulos (Ὑπαπαντή, 328–32), de même qu'à D. Shorr ("Presentation in the Temple," 24).

[712] Voir Shorr, "Presentation in the Temple," 24, figs. 6, 17; et Maguire, "The Iconography," 262.

[713] Lazarev, *Murals,* 101, et I. Tolstoy et N. Kondakov, *Russkiye drevnosti v pamyatnikakh iskusstva* (Saint-Pétersbourg, 1899), 179, fig. 219; Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 16b, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 54, fig. 5; Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 49b; ibid., pl. 92b; Wiegand, *Latmos,* pl. IV, 2, fig. 125; Demus, *Norman Sicily,* fig. 64V; H. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce,* thèse de 3e cycle (dactylographiée) (Université de Paris I, 1968), 61 sq.; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 113 sq., fig. 24, et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 196, pl. XXXVIII, 3; Boyd, "Monagri," figs. 19–21 et pl. C; Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 78; II, 91.

[714] Hatch, *Miniatures,* pl. LXIV; Leroy, *Manuscrits syriaques,* II, 268 sq., pl. 67, 2; ibid., 286, pl. 81, fig. 4, et H. Omont, "Peintures d'un évangéliaire syriaque du XIIe ou XIIIe siècle," *MonPiot* 19.2 (1911), pl. XVI, 1;

C'est dire si la représentation de Syméon avec l'enfant jouit d'une popularité non démentie. Celle-ci culmine vers la fin du siècle simultanément avec l'accent de tendresse pathétique qui empreint alors l'attitude du vieux prêtre. Ainsi en est-il par exemple sur le Petropolitanus 105, l'icône sinaïtique, le Chicago 965 et ici même. En fait, si l'on se réfère à H. Maguire, le succès éclatant de cette version, montrant l'enfant dans les bras de Syméon, au XIIe siècle, résulte d'un sermon dû à Georges de Nicomédie et daté entre la seconde moitié du IXe et le Xe siècle, lequel fut versé dans un florilège d'homélies du calendrier liturgique au XIIe siècle.[715] Dans ce texte, non seulement l'émotion de la Vierge, mais aussi celle de Syméon portant l'enfant est soulignée avec insistance.

L'impact probable du texte sur l'iconographie repose sur la concomitance de celui-ci avec les descriptions des Présentations du Christ dans les sanctuaires constantinopolitains précités. D'autre part, dans la littérature ecclésiastique, qu'il s'agisse de textes canoniques, d'hymnes liturgiques ou d'homélies, la Présentation du Christ au Temple est toujours associée à la Passion.[716] D'ailleurs, dans le sermon susmentionné de Georges de Nicomédie ou celui du chypriote Léontios de Néapolis,[717] Syméon, à l'instar du texte de Luc (2:35), prophétise à la Vierge la Passion du Christ et les souffrances qu'elle endurera. C'est ce qui sera traduit en iconographie, dans un certain nombre de Présentations traditionnelles (Psautier de Mélisende, fol. 3r, 8r; Monreale; Chicago 965),[718] par un geste stéréotypé de souffrance de la part de la Vierge, voisin de celui qu'elle adopte dans la Crucifixion.[719]

L'option inédite du maître de Lagoudéra procède du même ordre de disposition. En fait, dès lors qu'à l'Arakiotissa nous sommes dans un contexte formel d'icônes murales, les références à la Passion sont implicitement évoquées,[720] d'une part, par le texte de Jean Baptiste (Jn. 1:25) situé aux côtés de Syméon et, d'autre part, par l'image de la Vierge Arakiotissa, dite de la Passion (Pl. 3, Fig. 3); elle se trouve en vis à vis de Syméon et porte l'enfant comme lui.

Il y a là une répétition iconographique qui s'inspire également de l'homélie de Georges de Nicomédie, dans laquelle sont mis en parallèle l'affection de Syméon et l'amour de la Vierge envers l'enfant.[721] A cet égard, il convient de souligner que l'attitude

---

Buchthal, *Miniature Painting,* 3 sq., pl. 3a; Leroy, op. cit., 305, pl. 81, fig. 2; Weyl Carr, *New Testament,* 144 sqq., et eadem, *Byzantine Illumination, 1150–1250: The Study of a Provincial Tradition* (Chicago-Londres, 1987), fiche 3E5, p. 218; Goodspeed, *New Testament,* fol. 59v; E. Cadman et H. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar* (Chicago, 1936), II, pl. LXXI, et V. D. Likhacheva, *Vizantijskaya miniatjura: pamjatniki vizantijskoy miniatjury IX–X vekov v sobranijakh Sovietskogo Soyuza* (Moscou, 1977), pls. 35–40.

[715] Voir Maguire, "The Iconography," 264; et *Sermo in occursum Domini,* PG 28, cols. 973–1000: oeuvre attribuée, erronément, à Athanase d'Alexandrie; cf. A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche* (Leipzig, 1938), II.2, 203 sq.; et ibid. (1941), III.4, 472, 486 sq., 495 sqq., etc.

[716] Maguire, "The Iconography," 267 sqq.

[717] Ibid., et notes 51–52. Voir également *Sermo,* PG 28, col. 988; et *Sermo in Symeonem,* PG 93, col. 1580.

[718] Se reporter aux notes précédentes.

[719] Cf. Maguire, "The Iconography," 268.

[720] Cette interprétation fait l'unanimité des chercheurs; ibid., 269; Hadermann-Misguich, "Peinture monumentale," 256 sq.; J. Lafontaine-Dosogne, "L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261," *Actes du XVe CEB* (op. cit. note 482), I, 315; A. Stylianou, "Sociological Reflections in the Painted Churches of Cyprus," *JÖB* 32.5 (1982), 523; H. Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages* (New York, 1981), 113 sq.; et idem, *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich, 1990), 324 sq.

[721] Cf. Maguire, "The Iconography," 261 (*Sermo,* PG 28, col. 988A): ces paroles sont attribuées ici à l'enfant, "Recois celui qui considère son amour pour sa mère tout comme l'affection à votre égard."

de tendresse de Syméon comme celle de l'enfant qui agrippe son vêtement, rappelle à ce point le type iconographique de la Vierge Kykkotissa, qu'elle en fut indubitablement le prototype. Cette iconographie de la Vierge, dont la plus ancienne représentation connue est l'icône du Sinaï du XIIe siècle,[722] devint célèbre à Chypre même et en vogue en Italie et en Grèce par la suite.[723]

Il est à noter, par ailleurs, que seul le Petropolitanus 105 offre une version à l'identique de celle de l'Arakiotissa en ce sens qu'il s'agit d'une représentation "abrégée."[724] A notre avis, celle-ci fut sans doute dictée dans les deux cas par l'exiguité du support. De plus, à Lagoudéra, cette disposition était permise par le fait que la Présentation de Marie se trouve immédiatement au-dessus et qu'une version traditionnelle de la Présentation du Christ aurait entraîné, en quelque sorte, un pléonasme iconographique. En tous cas, l'omission de l'autel et du Temple est conforme au texte de Luc ci-dessus mentionné, où il n'en est fait aucune mention, tout comme dans la Présentation de la Kalenderhanı Camii (fin VI–début VIIIe siècle) à Constantinople.[725]

Si l'on joint aux observations ci-dessus l'orientation du corps de Syméon tourné vers l'ouest, jouxtant la porte d'entrée,[726] il est possible de saisir l'intention de l'iconographe. N'a-t-il pas souhaité suggérer une situation d'autant plus réaliste, en même temps que fidèle aux récits qui expriment la hâte de Syméon, en le montrant dans le voisinage immédiat de la porte d'entrée où il vint recevoir l'enfant divin?[727]

Quoi qu'il en soit, les analogies de l'iconographie de Syméon Glykophilôn entre les miniatures issues des ateliers chypriotes ou palestiniens, notamment le Petropolitanus 105 (Fig. 66), Chicago 965, Jérusalem Saint-Marc 28, l'icône du tétraptyque du Sinaï et l'exemple de l'Arakiotissa, plaident pour une filiation iconographique Chypre–Palestine–Sinaï.

En ce qui concerne la morphologie physionomique de Syméon, marquée par un âge avancé, elle est tout à fait conforme à la description de l'*Ἑρμηνεία*[728] et le contraste de

[722] Sotiriou, *Σινᾶ*, II, pls. 54–55; et Maguire, "The Iconography," 267, fig. 12.

[723] L'icône de la Vierge Kykkotissa doit son nom au monastère de Kykkos auquel elle fut offerte par son fondateur Alexis I Comnène (1081–1118): on lira à ce sujet Hackett, *Orthodox Church,* 332–38; et R. Cormack, "Aristocratic Patronage of the Arts in 11th- and 12th-Century Byzantium," *The Byzantine Eye* (op. cit. note 535), IX, 164. Concernant ce type iconographique en particulier, on verra Hadermann-Misguich, "Peinture monumentale," 257; eadem, "La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile," *Ευφρόσυνον* (op. cit. note 473), 197–204; Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus," *The Griffon* (Athènes), n.s., 1–2 (1985–86), 30; Papageorgiou, *Byzantine Icons,* 82, fig. 79; P. Santa Maria Mannino, "La Vergine Kykkotissa," *Roma Anno 1300 in due icone laziali del Duecento (Atti del Congreso Internazionale di Storia dell'Arte Medievale, Rome 19–24 mai 1980)* (Rome, 1983), 487–92; A. Weyl Carr, "The Presentation of an Icon at Mount Sinai," *Δελτ.Χριστ.'Αρχ.'Ετ.* 17 (1993–95), 239 sqq.; et O. Gratziou, Μεταμορφώσεις μιάς θαυματουργής εικόνας: σημειώσεις στις όψιμες παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου, ibid., 317–29.

[724] D'autres exemples analogues mais tardifs, tel celui de l'ermitage de l'Ascension de Myriali dans le Tayegette (seconde moitié du XIIIe siècle), sont mentionnés par N. Drandakis, Το ασκητήριο της Ανάληψης στο Μυριάλη του Ταϋγέτου, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (Athènes, 1994), I, surtout 86 sq. et II, pl. 44/3.

[725] C. L. Striker et Y. D. Kuban, "Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Reports," *DOP* 25 (1971), 255–57, fig. 11; et Maguire, "The Iconography," fig. 2.

[726] L'image de l'Hypapantè occupe une place analogue à Pérakhorio, Katô Lefkara, Kurbinovo et à la Koumbelidikè de Kastoria.

[727] L'homélie d'Athanase d'Alexandrie décrit, en effet, comment l'esprit fit dépêché Syméon "telle une personne ailée": *Sermo,* PG 28, cols. 984–85; Maguire, "The Iconography," 264 note 29; et idem, *Eloquence,* 84–90.

[728] *Ἑρμηνεία,* 76; et Hetherington, *Painter's Manual,* 28.

sa vieillesse avec le visage inhabituellement enfantin du Christ est saisissant. En effet, il s'agissait de traduire l'antithèse littéraire "du jeune enfant/agneau du sacrifice dans les bras du vieillard."[729] Il est à noter, enfin, que le costume de l'enfant (courte tunique serrée à la taille avec étole se croisant sur la poitrine) pourrait avoir été créé dans le contexte même de la Présentation;[730] quant à la boucle d'oreille à son oreille gauche, elle ressort d'une tradition observée chez les jeunes enfants pendant le Moyen Age et est peut être implicite, dans le cas présent, de la destinée du Christ.[731]

Le Baptême[732] (Pl. 2, Fig. 67) Deux observations essentielles s'imposent d'emblée à l'égard de l'iconographie du Baptême du Christ. Il s'agit, d'une part, de l'ancienneté de l'image dès lors qu'elle est attestée depuis les débuts de l'art chrétien[733] (catacombe de Saint-Calliste, vers 220; et sarcophages de Sainte-Marie Antique, vers 270; d'Arles, avant le VIe siècle)[734] et, d'autre part, de l'évolution très restreinte dont elle est l'objet au cours des siècles.[735] Il est à noter aussi que les éléments constitutifs de l'image, quelles que soient les sources dont ils émanent (Evangiles[736]—Jean Baptiste, segment du ciel, rayon lumineux, colombe; récits véterotestamentaires[737]—la personnification du Jourdain; hymnologie—les anges), sont fixés très tôt et se retrouvent tels quels à l'époque mésobyzantine. En témoigent, entre autres exemples, la chaire de Maximien et la croix reliquaire du Sancta Sanctorum.

C'est par ailleurs à la période mésobyzantine, très précisément au Xe siècle, que la scène du Baptême est introduite dans le cycle du Dodékaorton peint;[738] à la même époque, ce qui caractérise le plus remarquablement la scène, est la position du Christ dont on distingue en général deux variantes.[739] L'une correspond à une représentation dite classique/hellénistique à l'image d'une statue antique et perdure jusqu'à la fin du XIIe siècle (la miniature du Ménologe de Basile II, la mosaïque de Daphni et de la Chapelle Palatine ainsi que les fresques de Kurbinovo et de Neredica).[740] L'autre montre le Christ bénissant et les jambes croisées, en une attitude dynamique et couvre une

[729] Maguire, "The Iconography," 263.

[730] Mouriki, "13th Century," 30 sq.

[731] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 130; et Stylianou, "Reflections," 524. Une interprétation intéressante nouvelle est proposée par C. Baltoyianni, "Christ the Lamb and the ἐνώτιον of the Law in a Wall Painting of Araka in Cyprus," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 17 (1993–94), 53–58.

[732] Bibliographie principale pour l'iconographie du Baptême: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 120–30; Jerphanion, "Epiphanie," 165–88; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 119–22; Malmquist, *Kastoria,* 50–53; Millet, *Iconographie de l'évangile,* 170–85; Mouriki, *Νέα Μονή,* 204–6; G. Ristow, *Die Taufe Christi* (Recklinghausen, 1965), passim; Schiller, s.v. Die taufe Christi, *Ikonographie* (op. cit. note 527), I, (1966), 137–46; et C. Walter, "Baptism in Byzantine Iconography," *Sobornost* 2.2 (1980), 8–25.

[733] Jerphanion, "Epiphanie," 177 sq.; et Walter, "Baptism," 8.

[734] Grabar, *Iconographie chrétienne,* fig. 9, et Jerphanion, "Epiphanie," fig. 1; T. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort* (Olten, 1966), 23, 72 n° 1, pl. 1, 2, et pl. 3; Ristow, *Taufe,* figs. 1–2; Benoit, *Sarcophages,* 53, n° 58, pl. XXIV, 3, et P.-A. Février, *Sarcophages d'Arles,* tiré à part, Congrès archéologique du Pays d'Arles (Paris, 1979), 344 (sarcophage de l'Anastasis).

[735] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 123.

[736] Matt. 3:13–17; Ma. 1:9–11; Lc. 3:21–22; Jn. 1:29–34.

[737] Notamment Ps. 77:144.

[738] Kitzinger, "Feast Cycle," 51–52; et Walter, "Baptism," 14.

[739] Celles-ci sont analysées en détail apud Millet, *Iconographie de l'évangile,* 179 sqq.

[740] *Il Menologio,* 299; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. couleur XI; Demus, *Norman Sicily,* 19A; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 127 et figs. 53, 54; Myasojedov, *Freski Spasa Nereditsy,* pl. LII, et Lazarev, *Murals,* 125, fig. 102.

période allant du XIe au début du XIIIe siècle (Lectionnaire Dionysiou 587, fol. 141r; Psautier de Londres, fol. 31r, 99r, 154r; Hosios Loukas; Vat. Urbin. grec. 2, fol. 109v; Bačkovo; codex Georgian. A 109, fol. 144; Vat. grec. 1156, fol. 290v; Mavriotissa; Katô Lefkara; Antiphonètès; Sainte-Sophie de Trébizonde; et Alépokhori en Attique, 1260–80).[741]

Il s'en suit que l'iconographie du Baptême au XIIe siècle ne présente pas d'innovations spécifiques, exceptés les détails de la mélote de Jean Baptiste et de la multiplication des anges.[742] C'est d'ailleurs par ce dernier motif de même que par l'attitude mouvante du Christ que la représentation de la Panagia Arakiotissa est ponctuée.

La scène du Baptême occupe ici l'arcade aveugle nord-ouest du naos et est sommée par l'Anastasis. Bien qu'il eût été logique, dans l'ordre chronologique des événements, que la scène occupât un emplacement attenant à la Nativité (paroi occidental), la disposition adoptée est assez usuelle à en juger par les exemples de la Néa Monè où les deux scènes sont en vis à vis, de l'église dite de Nicéphore Phocas à Çavuşin, Çarıklı kilise et de Yüksekli en Cappadoce, où celles-ci se répondent également.[743]

Il est, aussi, d'usage—surtout à partir du XIe siècle—que le Baptême figure dans les parties ouest du naos, près d'une porte ou de l'entrée de l'église, là où l'on procédait, devant une phiale ou un bassin fixe ou mobile, à la cérémonie liturgique de la bénédiction des eaux: l'agiasmos.[744] Cette situation occidentale de la scène est attestée, en effet, par nombre d'exemples en Cappadoce ("Eglises à colonnes") et ailleurs (Kastoria).[745] Ce point aura, nous le verrons par la suite, son importance.

Si l'on revient à l'iconographie du Baptême de l'Arakiotissa elle même, on constate qu'il n'est pas moins traditionnel que le Christ figure dans l'axe du segmentum cœli, du rayon lumineux et de la colombe, ce qui est conforme aux récits évangéliques et qui constitue la seule interprétation iconographique de la Trinité.[746] En revanche, le Christ,

[741] Pelekanidis, *Athos,* I, 443, 203, pl. 255, et K. Weitzmann, "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century," *Classical and Byzantine Illumination,* II (Chicago-Londres, 1971), 274, fig. 263; Der Nersessian, *Psautiers,* figs. 52, 161, 248; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 6, et Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pl. 59a–b; Stornajolo, *Omilie,* pl. 86; Bakalova, *Bačkovskata kostnica,* 179, sch. 147 et 79, fig. 56; Amiranašvili, *Gruzinskaya miniatjura,* n° 53, 67, pl. 53; Millet, *Iconographie de l'évangile,* fig. 141; Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 84; D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizonde* (Edimbourg, 1968), pl. 37b; et D. Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτῆρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι* (Athènes, 1978), 19–21, surtout 19.

[742] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 126 sq.

[743] Respectivement: Mouriki, *Νέα Μονή,* 39, sch. 4; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 527; et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 113, sch. 1 et note 16. Il est à noter que la scène est en revanche figurée dans le narthex à la Panagia tôn Khalkeôn, la Mavriotissa, Gracanica, etc. (Malmquist, *Kastoria,* 50–51 et note 51).

[744] Cet office, qui ne comprend qu'une prière, s'intercale avant "l'Entrée" et l'eau bénite obtenue est destiné à un usage eucharistique. Celui-ci avait lieu le dimanche et lors des fêtes, soit dans le narthex ou bien, et à défaut, ailleurs dans l'église: A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskikh rukopisej, khranjaščikhsja v bibliotekakh pravoslavnago Vostoka* (Kiev-Petrograd, 1901), II, Εὐχολόγια, 1051–52 (n° 209); et G. Millet, "Recherches au Mont-Athos III, Phiale et simandra à Lavra," *BCH* 29 (1905), 104–23. C'est d'ailleurs à Kubelli de Soğanlı kilise en Cappadoce qu'on trouve la scène peinte "dans une niche, creusée d'une petite cuve, dans le mur ouest de la nef"; C. Jolivet-Lévy, "Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au Xe siècle. Nouvelles recherches," *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age,* Second International Byzantine Conference, Delphes, 22–26 juillet 1987 (Athènes, 1989), 271.

[745] Voir Jolivet-Lévy, "Les programmes iconographiques," 271 (y sont cités plusieurs exemples).

[746] En effet, hormis la vision d'Abraham, la manifestation de la Trinité dans le Baptême du Christ est la seule qui ait survécu à la période paléochrétienne et qui ait été maintenue pendant le Moyen Age; Grabar, *Iconographie chrétienne, 105.*

la tête inclinée vers Jean,[747] entièrement nu, bien que légèrement voilé par l'eau, est une disposition reprise plusieurs fois par la liturgie de la fête de l'Epiphanie.[748] Il en va de même de la signification du geste de bénédiction, à l'adresse à la fois de Jean Baptiste et du Jourdain; celui-ci induit la purification des eaux lavant l'humanité de son péché.[749] Du reste, le Christ en fait autant à Hosios Loukas, Bačkovo, Katô Lefkara, Antiphonètès, Yüksekli,[750] etc.

En ce qui concerne le geste de Jean Baptiste, celui de la main gauche levée notamment (il impose la droite sur la tête du Christ), il signifie sa reconnaissance de la Théophanie.[751] Quant à son costume, au lieu de la mélote en vogue à la fin du XIIe siècle, il porte himation et chiton à l'exemple des prophètes et des apôtres. Outre le fait qu'il s'agit d'un archaïsme récurrent,[752] cela contribue, comme sa physionomie, à souligner son rôle de prophète/précurseur[753]—il en va de même de ses autres portraits dans le monument.

Les trois anges qui s'apprêtent, mains voilées, à recevoir, en tant que diacres du Baptême, le corps nu du Christ sont inspirés aussi de textes liturgiques.[754] Et si le nombre de trois fut préféré, c'est en général en vertu de la triple hiérarchie des puissances, célestes.[755] Si on retrouve occasionnellement aussi le même nombre dès le Xe siècle et au XIe siècle, ceci est une constante du XIIe siècle et du début du XIIIe siècle ainsi qu'en témoignent maints exemples: Urbin. grec. 2, fol. 109v; grotte de Yediler du Latmos; Saint-Nicolas-Kasnitzès et la Mavriotissa de Kastoria; Katô Lefkara et Antiphonètès.[756]

Le fleuve revêt la forme d'un "dôme" ainsi que l'affectionnaient habituellement les artistes de Cappadoce (Kılıçlar, Elmalı kilise et Tokalı II), de même que celui de Hosios Loukas et de l'Evangéliaire de Mélitène (Paris. syr. 355, fol. 2v).[757] L'indication du paysage rocheux alentour, réellement timide et à peine perceptible, est peu représentative

[747]On retrouvera cette attitude à Katô Lefkara, à Antiphonètès (Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: V, fig. 17 et VII, fig. 25) et Saint-Nicolas-Kasnitzès de Kastoria (Malmquist, *Kastoria,* 52).

[748]Sur la célébration de la fête le 6 janvier on lira Jerphanion, "Epiphanie," 165–66, 180.

[749]Voir ibid., 175; et *Μηναῖον Ἰανουαρίου,* éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 76 (stichaire Echos IVe plagal), et 17 (orthros Echos IV), etc.

[750]Pour les deux premiers exemples voir plus haut; et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 217, pl. XXXIX, 1; et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüsekli," 119, fig. 10.

[751]Cf. Mouriki, *Νέα Μονή,* 134.

[752]Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 127 sq. Il apparaît ainsi vêtu dans l'Evangile de Rabbula, fol. 4b (Cecchelli, *Rabbula Gospels,* 55 sq., pl. 9, fig. 4), sur coffret reliquaire du Sancta Sanctorum (voir G. Cavallo et al., *I Bizantini in Italia* [Milan, 1982], 335, fig. 267), dans le Ménologe de Basile II (se reporter à la note 740), dans le Psautier de Théodore (voir note 741), Hosios Lukas (se reporter à la note 741), dans le Tétraévangile Matenadaran 2374 (vers 989) à Erevan (J. Strygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* [Vienne, 1891], pl. VI, 2), à la Néa Monè (voir Mouriki *Νέα Μονή,* fig. 145), à Daphni (voir note 740), à Monreale (Demus, *Norman Sicily,* fig. 88) et à Neredica (voir note 740).

[753]Cf. Mouriki, *Νέα Μονή.*

[754]Cf. Millet, *Iconographie de l'évangile,* 178; Mouriki, *Νέα Μονή,* 135; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 128–29.

[755]Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 129; et Millet, *Iconographie de l'évangile,* 178 sq., et note 11.

[756]Stornajolo, *Omilie,* pl. 86; Wiegand, *Latmos,* pl. VIII, 2; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 61, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 65, fig. 20, et Malmquist, *Kastoria,* 51; Pelekanidis, op. cit., pl. 84, et Chatzidakis, op. cit., 79, fig. 13.

[757]Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 78, 1, et Epstein, *Tokalı,* figs. 2, 69; Omont, "Peintures d'un évangéliaire," 207, pl. XVI, 2, et Lazarev, *Storia,* 214.

de ses transformations à l'époque.[758] La cognée au pied de l'arbre, dont la présence est conforme aux textes de Matthieu (3:10) et de Luc (3:9), bien que partiellement effacée, est rendue de manière plus lisible en revanche.

En ce qui concerne la personnification du Jourdain, motif d'origine hellénistique, presque toujours inséparable de l'iconographie du Baptême depuis l'époque paléochrétienne, placée le plus souvent aux pieds du Christ à droite, elle a été vraisemblablement omise. Plaide en ce sens le fait qu'à l'emplacement auquel celle-ci aurait dû paraître, on trouve l'inscription dédicatoire du moine Théodore examinée plus haut; il convient de rappeler qu'elle appartient aux peintures de 1192. Aussi, à moins que cette figure n'ait été représentée à échelle très réduite, n'en décèle-t-on aucune trace à proximité des lacunes qui affectent ce secteur.[759] En tout état de cause, cette allégorie du fleuve manque également dans l'Evangéliaire Paris. syr. 355, à Kılıçlar kilise et Tokalı I, dans le Chicago 965 (fol. 10v)[760] et de nombreuses icônes en stéatite avec représentation du Dodékaorton,[761] pour ne citer que ces exemples là.

Cependant, on n'a pas omis de représenter dans le fleuve les motifs pittoresques du flambeau et de la croix sur trépied,[762] vus de part et d'autre du Christ. Pour le premier il s'agit, une fois de plus, d'un apport de l'hymnologie où à plusieurs reprises le Christ est comparé à une flamme/ lumière qui parut dans le Jourdain.[763] C'est un trait rare dont les seuls exemples à notre connaissance sont, hormis l'ivoire paléobyzantin de Londres,[764] à Katô Lefkara, à l'Arkhangelos de Cemil et aux Taxiarques (Karşı kilise) en Cappadoce.[765] A l'inverse, la croix, elle, est un motif courant (Urb. Vat. grec. 2, fol. 109v; Evangéliaire de Mélitène, fol. 2v; Hosios Loukas; Daphni; Neredica), et elle procède d'une évocation non plus du Jourdain historique mais du Jourdain contemporain, tel que pouvaient le voir, et ainsi que l'on décrit, les pélerins au gué de Béthabara.[766] A cet égard, le Père de Jerphanion[767] interprétait l'élargissement de la forme du fleuve au premier plan comme une imitation de la configuration réelle du lit du Jourdain à l'endroit précité. A notre sens, l'élargissement du fleuve obéit à une convention iconographique plus classique conforme à la perspective correcte d'un cours d'eau.

L'omission d'un dernier élément est enfin à noter, celui de la représentation des deux

[758] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 126.

[759] Voir plus haut p. 8 et Fig. 12.

[760] Voir notamment Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 65, 2, et Epstein, *Tokalı,* fig. 26; Goodspeed, *New Testament,* fol. 10v; et Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 79; II, 91 sq.

[761] Par exemple, celles de la cathédrale de Tolède, du Musée Bénaki d'Athènes, du Staatliches Museum für spätantike und byzantinische Kunst de Berlin, de Kition, etc. (voir I. Kalavrezou-Maxeiner, *Icons in Steatite,* Byzantina Vindobonensia 15, 2 vols. (Vienne, 1985), II, pl. 33, fig. 52; pl. 40, fig. 64; pl. 39, fig. 63; pl. 39, fig. 62 respectivement).

[762] Habituellement ils sont fichés sur un socle à degrès; voir Jerphanion, "Epiphanie," 183.

[763] Cf. ibid., 175.

[764] La scène est dans ce cas accostée de deux chandeliers: voir Volbach, *Elfenbeinarbeiten,* nº 115, pl. 60; et L. Kötzsche-Breitenbruch, "Das Elfenbeinrelief mit Taufszene aus der Sammlung Maskell im Museum," *JbAC* 22 (1997), pl. 16.

[765] Voir respectivement: Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: VII, figs. 25–27; Jerphanion, *Eglises rupestres,* 3e album, pl. 157, 2; et Restle, *Kleinasien,* III, nº LI, fig. 472.

[766] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 125. Pour les récits des pèlerins relatifs au Jourdain, on verra Jerphanion, "Epiphanie," 169–71.

[767] "Epiphanie," 185.

premiers disciples du Christ (Jean et André) qui est due au récit de Jean (1:35–43) et illustrée notamment par les images classiques du Baptême telles que le Ménologe de Basile II et celui de Baltimore (W 521, fol. 38v) qui s'en inspire,[768] la Néa Monè et Daphni. Ceux-ci manquent également dans les exemples chypriotes de Katô Lefkara, du Christ Antiphonètès et de la Panagia d'Asinou (peintures du XIVe siècle).

L'Anastasis[769] (Pl. 2, Figs. 68, 69) L'Anastasis s'intègre au Dodékaorton peint au XIe siècle dès lors qu'elle acquiert une prééminence dans les livres liturgiques illustrés (Lectionnaires Dionysiou 587, fol. 2r et Taphou 14, fol. 3r; Homélies de Grégoire de Nazianze: Pantéleimonos 6, fol. 2r; Patmou 45, fol. 1v, etc.)[770] où elle figure en tête, comme l'image par excellence du dimanche de Pâques par laquelle ils débutent.[771]

L'iconographie de l'Anastasis présente trois, voire quatre types évolutifs dans lesquels la position du Christ joue un rôle déterminant. C'est le troisième type, dit de la "Victoire," qui nous intéresse ici. Il est le plus populaire et son illustration est effective du XIe au XIIe siècle, voire même pendant le XIIIe siècle. Le Christ figure dans un mouvement caractéristique de contrapposto, présentant une croix patriarcale/triomphale dans la main gauche et saisissant énergiquement de la main droite Adam par le poignet. Ce dernier est flanqué par Eve vue, elle, en attitude de prière. L'exemple le plus ancien de cette formule est une des illustrations du Psautier Chloudov (fol. 63v) et du Lectionnaire de Lavra (fol. 1v).[772] En fait ce type de l'Anastasis est une création de la "renaissance" macédonienne[773] dont l'archétype—pour ne citer que celui là—est un modèle numismatique constantinien qui resurgit aux Xe–XIe siècles sous Constantin VII Porphyrogénète.[774]

Le type triomphal est celui adopté tant à Lagoudéra que dans la majorité des représentations du XIIe siècle à Chypre comme en dehors. En effet on le retrouve une décennie environ avant Lagoudéra dans le tombeau de saint Néophyte à l'Enkleistra (1183) et, une seconde fois, dans le naos du même monument vers 1200.[775] A la même époque on

[768] Voir *Il Menologio,* 299; et Weitzmann, "Eleventh Century," 275, fig. 262.

[769] L'iconographie de l'Anastasis a été l'objet d'une littérature abondante dont on ne signalera que les travaux les plus récents. A. Cutler, *Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography* (University Park, Pa.-Londres, 1975); A. Glichitch, *Iconographie de la descente aux enfers en Orient (des origines au XVe siècle),* mémoire de maîtrise (Université de Paris I, 1984); A. Grabar, "Essai sur les plus anciennes représentations de la 'Résurrection du Christ,'" *MonPiot* 63 (1983), 105–41; A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image* (Princeton, 1986) (avec bibliographie critique antérieure, 7 sqq.); E. Lucchesi-Palli, s.v. Anastasis, *RBK* 1: 142–48; Schiller, s.v. Die Anastasisdarstellung des Ostens, *Ikonographie* (op. cit. note 527), III (1986), 41–55; J. Storer, *The Anastasis in Byzantine Iconography,* thèse de doctorat (dactylographié) (University of Birmingham, Stratford sur Avon, 1986) (je tiens ici à remercier ce chercheur de m'en avoir fait parvenir une copie); et Tomeković, *Maniérisme,* I, 169–75.

[770] Weitzmann, "Eleventh Century," 290, fig. 286; Hatch, *Miniatures,* pl. II, 59; et Galavaris, *Homilies,* 70, puis pl. XXVI, 137, et pl. LXV, 341 respectivement; d'autres exemples sont cités ibid., 71.

[771] Cf. Weitzmann, "Eleventh Century," 289 sqq. En ce qui concerne les Homélies de Grégoire, il convient de préciser que la première est consacrée en général à l'Anastasis: Galavaris, *Homilies,* 70.

[772] Voir Ščepkina, *Psaltiri,* n° 63; et Weitzmann, "Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra," *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (Londres, 1980), n° XI, pl. II, 1, et Pelekanidis, *Athos,* III, fig. 6.

[773] Cf. Mouriki, *Νέα Μονή,* 147.

[774] On verra à ce sujet Kartsonis, *Anastasis,* 136; et Glichitch, *Iconographie,* 19.

[775] Mango et Hawkins, "Hermitage," 184 sq., figs. 105, 108, 109 (tombeau), et 152, fig. 36 (naos).

décèle la trace d'une Anastasis à la Panagia Amaskou de Monagri que l'on suppose de typologie identique à la formule qui nous occupe; ce, à l'instar de l'icône provenant de cette église et qui date, également, de la fin du XIIe siècle.[776] On ajoutera l'icône de Saint-Jean-Lampadistès qui est contemporaine à la peinture de la Panagia de Moutoullas (1280)[777]—cette dernière témoigne de la persistance du troisième type jusqu'à la fin du siècle dans l'île. Pour l'extérieur, qu'il suffise de citer les exemples de Kurbinovo, de l'Evangélistria, de la grotte du Christ dans le Latmos et de Monreale.[778]

L'Anastasis de la Panagia Arakou placée sur le versant nord de la voûte occidentale, et surmontant le Baptême, participe d'une disposition traditionnelle.[779] En fait, cette juxtaposition semble remonter à l'époque préiconoclaste et il s'agit d'une traduction iconographique et remémorative, de la Vigile de Pâques dont la première partie était consacrée au Baptême qui, d'un point de vue théologique, fût une réminiscence de la mort rédemptrice du Christ. Celui-ci n'était-il pas, par l'abolition du péché originel, une condition ouvrant la voie à la Rédemption?[780] A ce titre la formule picturale Baptême-Anastasis acquit une fonction apotropaïque et incantatoire synonyme de vie éternelle. Fonction inférée, d'ailleurs, de l'usage qui en fut fait sur des objets cultuels comme par exemple l'icône de la première moitié du Xe siècle du Sinaï, laquelle représente à l'avers un saint médecin (Cosme ou Damien).[781]

L'emplacement de l'Anastasis de Lagoudéra apparaît normal ainsi que l'image figure sur la paroi nord, étant donné que le cycle des fêtes évolue dans le sens des aiguilles d'une montre, et par là même celle ci clôt habituellement le Dodékaorton ou du moins elle constitue la scène finale de la paroi nord[782] (Kurbinovo, Amaskou, Saint-Nicolas-Orphanos).[783] En fait l'Anastasis, tout comme la Crucifixion, est une scène obligée du cycle christologique, les deux images étant presque inséparables (El Nazar, Daphni, Ho-

[776] Boyd, "Monagri," 300, fig. 34, et A. Papageorgiou, Δύο ὑστεροκομνήνειες εἰκόνες, *RDAC* (1988), 242–44, pl. LXXIV.

[777] Papageorgiou, *Byzantine Icons,* 46, n° 12, et idem, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο,* 41, n° d'inventaire 4; D. Mouriki, "The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus," *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters* (Vienne, 1984), 188, pl. LXXXI, fig. 17, et Young, *Byzantine Painting,* 272 sq., fig. 30.

[778] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 162 sqq., fig. 79; Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 126–30, figs. 200–206; Wiegand, *Latmos,* pl. VII, 2; et Demus, *Norman Sicily,* fig. 77B.

[779] En effet les deux scènes se répondent à la Néa Monè (Mouriki, *Νέα Μονή,* 38–39, n° 45 et n° 49); Çarıklı kilise l'église dite de Nicéphore Phocas de Çavusin (Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 526–27 et fig. 59; C. Jolivet-Lévy, "La glorification de l'empereur à l'église du Grand Pigeonnier de Çavusin," *Histoire et archéologie, les dossiers* 63 [mai 1982], 76; et Restle, *Kleinasien,* I, n° XXV, 30–36, 135–38); Taşkınpaşa près d'Ürgüp (Jerphanion, *Eglises rupestres,* II.i, 179; Restle, *Kleinasien,* I, n° XLIV, 157–78); Yüksekli (Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," fig. 1); Evangélistria (Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 92, diagr. 136, n° ιθ´); icône du Sinaï (Weitzmann, *Sinai Icons,* 88 sq., pls. XXXIVa, CX B55a). On verra d'autres exemples (reliquaires) avec une configuration analogue apud Kartsonis, *Anastasis,* 174.

[780] Voir G. Bertoniere, *The Historical Development of the Easter Vigil,* OCA 193 (Rome, 1972); et Gouillard, "Synodikon," 1–316, notamment 67, 354–56: "à moins de naître d'eau d'Esprit, nul ne peut entrer au royaume de Dieu."

[781] Voir Weitzmann, *Sinai Icons,* n° B55, pls. CXa–b, XXXIVa–b. En ce qui concerne l'association iconographique Baptême-Anastasis on lira Kartsonis, *Anastasis,* 173–77.

[782] Voir Storer, *Anastasis,* 199 sq.

[783] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* sch. 4, n° 35; Boyd, "Monagri," 300; et A. Tsitsouridou, *Ὁ ζωγραφίκος διάκοσμος,* 100–102, pl. 28.

sios Loukas, Zemo Krichi en Géorgie, Christ de Veria,[784] etc.) et normalement elles se suivent.[785]

Le Christ de la Résurrection de Lagoudéra est, cela va sans dire, la figure dominante et son himation, dont un pan vole en arrière dans le vent à l'exemple des héros antiques, est un trait traditionnel également.[786] De même, la couleur ocre jaune du vêtement évoque, suivant en cela l'apocryphe de Nicodème, la lumière qui illumina les Enfers lors de la descente.[787] Sa tunique aux péricarpia ornés est à l'identique de celle qu'il porte dans l'Ascension et évoque, par ailleurs, les deux exemples de l'Enkleistra et celui de l'icône d'Amaskou datée vers 1200. Cependant le retrécissement de la manche sur l'avant bras rappelle certaines miniatures (Lavra, fol. 1v et Taphou 14, fol. 3r).

Ces éléments s'insèrent parfaitement dans le courant de l'époque mésobyzantine, et l'absence de gloire autour du Christ[788] fait de l'image de la Panagia Arakiotissa un exemple transitoire ou du moins un des derniers du XIIe siècle. En fait, c'est à Kurbinovo en 1191 et à l'Evangélistria vers 1200 que cette auréole reparaît pour devenir un motif courant des Résurrections paléologues.[789]

Rappellant la Passion, les stigmates sont visibles sur les pieds et la main droite du Christ, à l'exemple de Hosios Loukas et du Psautier de Mélisende (fol. 9v).[790] Est également une référence à la Passion la croix patriarcale mise dans la main gauche du Christ en tant que trophée de sa victoire. C'est pourquoi celle-ci confère, en particulier, une dimension à la fois liturgique et historique à l'image en même temps qu'elle souligne son caractère triomphal orthodoxe: "victoire sur la Mort par la mort sur la croix."[791] Au demeurant, la croix est attestée déjà dans la représentation de l'église inférieure de Saint-Clément (847–855)[792] à Rome et deviendra de règle autour de l'an mil[793] (Psautier de Bristol, fol. 104; Lectionnaire de Lavra, fol. 1v; Hosios Loukas,[794] etc.).

La représentation des ténèbres remonte à la même époque: le Christ piétine les portes disloquées de l'Hadès, maintenues closes suivant les sources hymnologiques du thème.[795] A noter, dans le détail, que les deux vantaux des portes, au lieu de former une

[784] Jolivet-Lévy, "Les programmes iconographiques," fig. 10; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* pl. 119, pl. 121, figs. 99, 100; Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pls. 4, 6, 13, 14; N. Thierry, "Le souverain dans le programme d'églises en Cappadoce et en Géorgie du Xe au XIIIe siècles," *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 4 (1988), fig. 10, et T. Virsaladze, *Freskovaja rospis' Cerkvi Arxangelov sela Zemo Krixi,* Ars Georgica 6 (Tbilissi, 1963), 107–66; S. Pelekanidis, *Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας Ἄριστος ζωγράφος,* Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 75 (Athènes, 1973), pl. I, n° 19–20 et pls. 8, 9.

[785] Voir Storer, *Anastasis,* 201.

[786] Mouriki, *Νέα Μονή,* 148.

[787] Ibid.

[788] Le Christ de la Dormition en est pourvu: voir Fig. 73.

[789] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 165. On lira, à ce sujet Storer, *Anastasis,* 57 sqq.; et surtout Kartsonis, *Anastasis,* 71–73, etc.

[790] Stikas, *Ὅσιος Λουκάς,* pl. 4; et Buchthal, *Miniature Painting,* pl. 9b.

[791] Grabar, *Iconoclasme,* 229; voir également Kartsonis, *Anastasis,* 206 sq.

[792] J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (Freiburg in Brisgau, 1917), IV, pl. 209, 3.

[793] Storer, *Anastasis,* 78.

[794] Voir notamment S. Dufrenne, "Le Psautier de Bristol et les autres Psautiers byzantins," *CahArch* 14 (1964), 165, fig. 5.

[795] On se référera à la communication inédite de J. Storer, "The Gates of Hades: Metaphor and Image," *21st Spring Symposium of Byzantine Studies (The Byzantine Eye: Word and Perception)* (Birmingham, 1987).

croix comme il est d'usage, sont disposés de sorte qu'ils dessinent un V. Une option retenue, également, à l'Enkleistra, dans le Lectionnaire de Lavra, le rouleau liturgique d'Athènes codex 2759, initiale A, au Christ du Latmos, à Torcello, à Moutoullas,[796] etc. D'autre part, la présence usuelle d'innombrables éléments de fermeture de portes rompus et disséminés dans les ténèbres, obéit à un besoin, remarque D. Mouriki, de montrer ce dont dépendaient la sécurité et la tranquilité de la vie privée des byzantins.[797]

En ce qui concerne la topographie de l'Anastasis décrite par deux massifs montagneux érigés de part et d'autre du Christ et par les limbes béants sous ses pieds, il s'agit d'une configuration constatée dès le Xe siècle (icône du Sinaï, Lectionnaire de Lavra, fol. 1v) et qui devient conventionnelle à partir de l'exemple du lectionnaire précité. Nous devons ces motifs à l'hymnologie qui en fournit également l'exégèse: le Christ triomphant de la mort est comparé à Moïse qui se fraya un chemin au travers de la mer pour sauver son peuple de la tyrannie.[798] Dans cette occurrence les montagnes scindées dans l'arrière plan de l'Anastasis évoquent le séisme produit lors de la descente du Christ aux limbes à l'instar de la description d'André de Crète.[799]

Adam, quant à lui, constitue le protagoniste obligé de l'Anastasis depuis les exemples les plus anciens (Saint-Jean Baptiste de Çavuşin, Sainte-Marie Antique, croix reliquaire du Vatican de Pascal I).[800] La présence d'Eve, en revanche, est un élément secondaire avant l'instauration du quatrième type de l'image décrite plus haut. En fait son attitude de prière est constante dans les trois types iconographiques qui précèdent eu égard, notamment, à son rôle dans le péché originel. Tout comme dans la représentation de Kurbinovo, la physionomie d'Eve n'est plus atypique mais celle d'une femme âgée. Elle figure ici, visage ridé et expression douloureuse, suivant les préceptes d'humanisation de la peinture en vogue à la fin du XIIe siècle. Une fois de plus, sa présence est due à l'hymnologie.[801]

Son maphorion est coloré en ocre à l'inverse des usages qui veulent qu'il soit en rouge. Il est à noter, également, que Adam et Eve sont auréolés comme sur les exemples de l'ivoire de Dresde, des fresques de Saint-Sophie de Kiev, Sainte-Barbe de Soğanlı, Karanlık et Çarıklı kilise et de Kurbinovo.[802]

Par ailleurs, les protoplastes font pendant au couple des rois David et Salomon.

[796] Mango et Hawkins, "Hermitage," figs. 36, 108; Weitzmann, "Das Evangelion"; V. Kepetzis, *Les rouleaux byzantins illustrés (XIe–XIVe siècle). Relation entre texte et image,* thèse de 3e cycle (dactylographiée) (Université de Paris IV, 1980), 111–12, 120–21, et Kartsonis, *Anastasis,* fig. 72b; Wiegand, *Latmos,* pl. VII, 2; I. Andreescu, "Torcello," *DOP* 26 (1972), fig. 15; et Mouriki, "Moutoullas," pl. LXXXI, 17.

[797] Mouriki, *Νέα Μονή,* 149.

[798] Cf. Kartsonis, *Anastasis,* 207 sq.; Romanos le Mélode, *In exaltationem S. crucis I,* PG 97, cols. 1023A-B.

[799] Idem, *In ramos palmarum,* PG 97, col. 1016C. Ce point de vue est patent à l'époque paléologue quand les "subtilités de la représentation naturaliste" nous valent, pour le paysage de l'Anastasis, des monts rocheux réellement scindés (Veria); Kartsonis, *Anastasis,* 209.

[800] Voir Kartsonis, *Anastasis,* fig. 21.

[801] Ibid., 278. Théotokion et Octoèque de l'orthros (3e Echos, le kontakion): Grabar, "Résurrection du Christ," 135; *Ὀκτώηχος*, éd. Saliberos (Athènes, s.a.), 69, 3e Echos, le kontakion; et Canon de Cosmas de Maïouma: W. Christ et M. Papanikas, *Anthologia graeca carminorum christianorum* (Leipzig, 1871), 201.

[802] Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* II, 37, n° 41a, pl. XVII; Logvine, *Kiev,* sch. 12, figs. 110–11; Jerphanion, *Eglises rupestres,* II.i, 327, 3e album, pl. 190, 2, et Restle, *Kleinasien,* III, n° XLVI, figs. 436, 440; Jerphanion, op. cit., I.ii, 408, 409, 415, 2e album, pl. 102, 1, et Restle, op. cit., II, n° XXII, fig. 238; Jerphanion, op. cit., 2e album, pl. 130, 3, et Restle, ibid., n° XXI, fig. 210; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 79.

Comme Eve, la présence de ce dernier ne relève pas de l'apocryphe de Nicodème. La physionomie de Salomon, au visage imberbe, est traditionnelle et il en est de même de celle de David ainsi que nous l'avons vu plus haut dans l'iconographie de la coupole.[803]

Toutefois l'insertion de deux rois ancêtres du Christ dans la scène est due au Psaume 71 interprété comme une référence à l'Incarnation du Logos par l'intermédiaire de la Vierge. Ainsi, l'ultime miracle de la divinité du Christ est doublé par la preuve visuelle de son humanité. De la sorte la présence des rois renforce le message théologique de l'image. Ils sont, du reste, introduits dans l'iconographie de l'Anastasis dès le IXe siècle (Fieschi Morgan, chapelle Saint-Zenon), mais le fait qu'ils sortent d'un sarcophage est un trait de l'époque mésobyzantine.

Jean Baptiste enfin, inclus habituellement dans le groupe des rois, n'apparaît qu'au Xe siècle (ivoire de Dresde, Tokalı II)[804] et son rôle est celui de précurseur-prophète comme il se doit. En témoignent sa physionomie émaciée, sa chevelure hirsute, son costume antique et, surtout, le phylactère avec inscription qu'il présente (Fig. 69). Les choix des teintes de l'himation et du chiton aux couleurs de terre relève d'une solution adéquate pour l'iconographie d'un ascète du désert devenu précurseur[805] et il en va de même de son emplacement. Il est, ici, distinctement placé dans les collines de l'arrière-plan au lieu de partager le sarcophage des rois (Enkleistra tombeau/naos), ou d'être simplement placé derrière ces derniers.

Le Prodrome présente ainsi un rouleau ouvert pourvu d'une prophétie à partir du XIe siècle ainsi qu'en témoigne, tout particulièrement, l'exemple du Vat. grec. 1162 (fol. 48v)[806]—dans le Paris. grec. 74 (fol. 100v) le phylactère de Jean est vierge d'inscription.[807] A Chypre, dans la majorité des représentations (Enkleistra tombeau/naos, Moutoullas)[808] comme dans le cas qui nous occupe, et également à Bojana en Bulgarie,[809] son phylactère présente la prophétie suivante (Fig. 69):

> + ⌜Ἴ⌝δε ⌜ὅ⌝/ν ⌜εἶ⌝πον / ὑμῖν ⌜ὅ⌝τι ⌜ἔ⌝ρ⟦χετε καὶ ἐ⟧κ/[βάλη ἡμᾶς ἐκ τῶν] ⟦τ⟧οῦ ⌜ἅ⌝/δου [κλ]είθρων.
>
> + Voyez celui dont je vous prédis qu'il vient nous délivrer des liens de l'Hadès.

Il s'agit d'un texte spécifique au Précurseur qui fit l'objet d'une compilation d'un verset de Jean (1:29–30) et d'une homélie dramatique du Pseudo-Chrysostome sur la Passion:[810] une manipulation de textes qui eut pour but d'étayer la tradition de la prédi-

[803] La dissemblance de physionomie entre les deux contextes est due aux restaurations du XIVe siècle dont la scène de l'Anastasis a été l'object.

[804] Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen;* et Epstein, *Tokalı,* 75, fig. 86, et Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 349, 1er album, pl. 84, 2, et Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 98.

[805] Mouriki, *Νέα Μονή,* 149.

[806] Stornajolo, *Omilie,* pl. 19.

[807] Omont, *Evangiles,* I, pl. 89, supérieure.

[808] Respectivement: Mango et Hawkins, "Hermitage," 185, fig. 109 et 152, fig. 36; Mouriki, "Moutoullas," pl. LXXXI, 17.

[809] A. Grabar, *Bojanskata Carkva* (Sofia, 1924), 55, nº 35, pl. XIII; et idem, *Bulgarie,* album, pl. X. Il est à noter qu'une prophétie analogue est inscrite sur le phylactère du Prodrome à Saint-Georges d'Adiši en Svanetie (Storer, *Anastasis,* 106 note 7) ainsi qu' à Tatlarin en Cappadoce (C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre Demesnil, "Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce," *MonPiot* 75 [1996], 52, fig. 20).

[810] In sancta et magna parasceve et in sanctam passionem Domini, PG 62, col. 723; voir à ce sujet Storer, *Anastasis,* 106, 262.

cation de Jean Baptiste aux Limbes.[811] Il est intéressant de noter que la chute de ce texte (les liens/chaînes de l'Hadès/Enfers) constitue un topos qui s'insère dans divers hymnes liturgiques relatifs à la Résurrection du Christ.[812] D'ailleurs la prophétie nous paraît suffisamment explicite pour que Jean soit représenté bénissant au lieu qu'il désigne, comme à l'accoutumée, le Christ avec un grand geste (Néa Monè, Koutsovendis, icône de Lampadistès). Toutefois, c'est le verset susmentionné de Jean qui prévaut habituellement—celui-ci figure à l'Arakiotissa sur le rouleau du saint vu en tant qu'icône murale.[813]

Cela étant, la présence de Jean Baptiste dans l'Anastasis prend appui, tant sur l'apocryphe de Nicodème, et la prééminence acquise parmi les prophètes, que sur le fait qu'il constitue le lien entre ancienne Loi et nouvelle Alliance (Lc. 7:26–28).

Dans le détail, on constate que le sarcophage des protoplastes comme celui des rois est traité, à l'exemple des plinthes peintes du monument, en opus sectile, ce qui évoque le travail de marbre mais qui ne correspond pas—autant que nous puissions le savoir—a une représentation réaliste.

L'Ascension[814] (Figs. 70–72) L'iconographie de l'Ascension acquiert une réelle prééminence après le triomphe de l'orthodoxie, eu égard à ses connotations théophaniques qui permettaient au fidèle la vision de Dieu.[815] La preuve en est que l'image occupe alors un emplacement de choix, celui de la coupole centrale des sanctuaires tels que celui de Sainte-Sophie de Thessalonique, de la Panagia tôn Khalkeôn dans la même ville, Saints-Apôtres de Constantinople (Vat. grec. 1162, fol. 2v et Paris. grec. 1208, fol. 3v) et Saint-Marc de Venise[816] qui s'en inspire, ainsi que dans de nombreux exemples cappadociens (El Nazar, Kılıçlar kilise, İhlara, Agaç altı kilise, Saint-Georges de Belisırma).[817]

A l'époque mésobyzantine, lorsque le Pantocrator est de règle dans la coupole, l'As-

[811] Storer, *Anastasis,* 106.

[812] Notamment le 4e Echos, stichaire de l'espérinos; le tropaire après les Béatitudes; 7e Echos de l'espérinos (Grabar, "Résurrection du Christ," 138); et stichaire du IVe Echos plagal (*Ὀκτώηχος*, éd. Saliberos, 179 sq.: δι'ης ἐλευθέρωσας ἡμᾶς, ἐκ τῶν τοῦ Ἄδου δεσμῶν).

[813] Voir pp. 109–10 et Fig. 64.

[814] Bibliographie principale pour l'iconographie de l'Ascension: E. T. De Wald, "The Iconography of the Ascension," *AJA* 19 (1915), 277–319; N. Gkiolés, *Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος* (Athènes, 1981); Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 167–75, surtout 169 sqq.; Sacopoulo, *Asinou,* 60–65; Schiller, s.v. Die Enstehung des Himmelfahrtsbildes, *Ikonographie* (op. cit. note 527), III, 144–52; Tomeković, *Maniérisme,* I, 175–82; et K. Wessel, s.v. Himmelfahrt, *RBK* 2:1224–63.

[815] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 170 sq.

[816] Respectivement: M. Panagiotidi, Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τροῦλλο τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης· εἰκονογραφικὰ προβλήματα, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 6.2 (1974), 67–89, fig. 75; Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων,* 18 sqq., diagr. 4 en 20, fig. 3; Legrand, "Description," 58–65, et A. Heisenberg, *Grabskirche und Apostelkirche, Zwei Basiliken konstantins* (Leipzig, 1908), 2, 38 sq. et 196 sqq.; Stornajolo, *Omilie,* pl. 1; A. Grabar, *La peinture byzantine* (Paris, 1979), 181; et Demus, *San Marco* (op. cit. note 378), I, pl. 5, 234.

[817] Respectivement: Restle, *Kleinasien,* II, n° I, sch. n° DXX, figs. 2–5, 17, et Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 191, 1er album, pl. 39, 1–2; Restle, op. cit., n° XXIV, sch. n° DXXX, fig. 252, et Jerphanion, op. cit., 206, 227 sqq., 1er album, pl. 45, 1; Restle, op. cit., III, n° LV, fig. 488; N. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Daği* (Paris, 1963), 80–81, pl. 40; Restle, op. cit., n° LX, fig. 510, et Thierry, op. cit., 211–12, pls. 98–99.

cension se déplace soit, et le plus souvent, sur la voûte surmontant le bèma,[818] soit sur le fronton surmontant l'abside,[819] soit dans les parties ouest de la nef, ou encore dans le narthex;[820] dans ces deux derniers cas la scène se substitue au Jugement dernier. Il est à noter que la configuration du support conditionne en définitive le schéma de la composition, tout particulièrement en ce qui concerne le nombre des anges soulevant la mandorle (deux ou quatre), ou ceux escortant Marie (un, deux ou aucun). Il n'empêche que, tant la forme circulaire de la gloire du Christ que la position frontale de la Vierge conservent le souvenir de l'ancien emplacement de la scène dans une coupole.[821]

A Lagoudéra, le schéma adopté est conforme à la disposition de l'image dans une voûte et de ce fait à celui le plus couramment usité dans les représentations chypriotes précitées. Seule différence ici, cependant, l'absence totale d'arbres—observée à Monreale également[822]—qui servent traditionnellement à situer l'événement sur le mont des Oliviers et, aussi, à isoler les personnages des apôtres (Sainte-Sophie Thessalonique, Asinou, Trikomo, Pérakhorio, Enkleistra-bèma, Saints-Anargyres de Kastoria).[823] De même, la Vierge se présente dans le groupe apostolique sud tandis qu'elle est placée habituellement dans la partie nord (Çavusin, Asinou, Pérakhorio, Antiphonètès, Zemo Krichi en Géorgie).[824] D'autre part, celle-ci est vue de face et en orante (version discrète), suivant le type ancien de l'Ascension (Evangiles de Rabbula; icône du Sinaï du VIe siècle; Evangéliaire de la reine Mlk'ê San Lazzaro 1144, fol. 8r, vers 862, à Venise)[825] qui perdure à l'époque mésobyzantine (Sainte-Sophie de Thessalonique; Monreale; Evangéliaire de Mélitène, fol. 4v; Saint-Marc de Venise)[826] et qui s'impose définitivement à partir du milieu du XIIIe siècle.[827] Il est à noter également la présence singulière d'un marche-pied

[818]Sainte-Sophie d'Ohrid (Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* I, diagr. 2, 3, nº 3, figs. 14–18), Koutsovendis, Asinou, Trikomo, Pérakhorio, Enkleistra, Katô Lefkara, Antiphonètès, Evangélistria (Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 92, fig. 136: diagr. nº κγ' et 119 sqq.: figs. 194, 196–99), Episkopè, Saint-Stratègos du Magne (Drandakis, *Μάνη,* 82, fig. 5, nº 60; ibid., 22, fig. 3, nº 11, pl. 37) et Yüksekli en Cappadoce (Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," figs. 1, 4–6, 116–17).

[819]Tokalı I (Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 262–376; et C. Jolivet-Lévy, "Le riche décor peint de Tokalı kilise à Göreme," *Histoire et archéologie, les dossiers* 63 [mai 1982], 62); Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 167 sqq., sch. 3, 4, nº 36); Mavriotissa (Chatzidakis, *Καστοριά,* 68, sch. 1, nº 26, et Malmquist, *Kastoria,* 128).

[820]Respectivement: Saint-Jean-Lampadistès à Chypre (Papageorgiou, *Masterpieces,* pl. XXIX); Saint-Nicolas-Kasnitzès de Kastoria (Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 43, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 52, sch. 1, nº 37) pour le premier cas; et Néa Monè (Mouriki, *Νέα Μονή,* 39, sch. 4, nº 96) pour le second.

[821]Demus, *Norman Sicily,* 291; idem, *Byzantine Mosaic,* 82 sq.

[822]Demus, *Norman Sicily,* fig. 74B.

[823]Respectivement: Panagiotidi, Ἁγία Σοφία, fig. 75; Sacopoulo, *Asinou,* 65, pl. XVIIIb–c; Papageorgiou, *Masterpieces,* pl. XXII, 2; Megaw et Hawkins, "Perachorio," figs. 38–39; Mango et Hawkins, "Hermitage," figs. 64–65; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 35b et Chatzidakis, *Καστοριά,* fig. 28.

[824]Jolivet-Lévy, "La glorification," 77; pour les exemples chypriotes se reporter aux références de la note précédente; et pour le géorgien cf. Thierry, "Le souverain" (art. cit. note 784), fig. 10.

[825]Cecchelli, *Rabbula Gospels,* pl. 13b; Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 10, et Weitzmann, *Sinai Icons,* 31–32, pl. XIII B10 et pl. LVII; et idem, *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts,* Istanbuler Forschungen 4 (Bamberg, 1933), pl. II, 5.

[826]Voir respectivement: Panagiotidi, Ἁγία Σοφία, fig. 75; Demus, *Norman Sicily,* fig. 74B; Omont, "Peintures d'un évangéliaire," 208 sq., pl. XVIII, 2; et Demus, *San Marco,* I, pl. 5, 234.

[827]Cf. Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 32; et A. Xyngopoulos, Ἡ προμετωπὶς τῶν Κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισσινοῦ 1208, *Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.* 13 (1937), 165 sq., note 1.

sur lequel se tient la Vierge, dont la fonction, comme dans le cas de l'iconographie de la conque,[828] consiste à exalter le hiératisme de la figure. On retrouve ce motif, courant du reste, à la Néa Monè, à Saint-Nicolas-Kasnitzès de Kastoria, et à Kurbinovo[829] entre autres.

La gloire du Christ est emportée par quatre anges comme dans plusieurs exemples anciens (ampoules de Monza, plat d'argent de Perm de l'Ermitage du VIe–VIIe siècle),[830] ainsi que de la période XIIe siècle début du XIIIe siècle (Asinou, Koutsovendis, Saints-Anargyres, Antiphonètès).[831] Par ailleurs le schéma de celle-ci est caractérisé par des cercles concentriques qui, bien que leur nombre soit variable, est typique (Saint-Sophie d'Ohrid, Pérakhorio, Monreale, Saint-Stratège du Magne).[832] Quant à l'attitude du Christ bénissant la main tendue et l'autre tenant le volumen scellé, elle se rencontre dans les fresques de Kurbinovo,[833] l'icône en stéatite du Musée de Chersonèse, etc.[834] La présence d'un second arc en ciel qui lui sert de marche pieds est un fait sinon rare, du moins particulier dans l'iconographie de la fin du XIIe; il se rencontre à Monreale et à l'Evangélistria.

En ce qui concerne les apôtres, ils peuvent être tous identifiés à quelques exceptions près, eu égard à leur physionomies pour la plupart distinctes. En effet dans le groupe sud (Fig. 71), on reconnaît dans le voisinage immédiat de la Théotokos, plutôt que les deux coryphées des apôtres comme c'est souvent le cas,[835] Paul, seulement, à sa gauche et Jean le Théologien à sa droite. L'identification des deux portraits peut être vérifiée dans la scène de la Dormition étudiée ci-après, d'une part, et dans les descriptions de l'*Ἑρμηνεία*,[836] d'autre part. De plus, dans le cas de Paul, l'icône murale qui lui est dévolue dans le registre hagiographique du monument qui nous occupe,[837] constitue un parallèle sûr (Fig. 81).

Derrière ce dernier on peut aisément nommer Simon que l'on retrouve sous des traits identiques dans la Dormition également et, surtout, à Katô Lefkara (Communion) et la Martorana;[838] dans les deux cas il est en effet désigné par inscription. Dans l'arrière plan, le disciple au visage imberbe appartiendrait soit à Philippe soit à Thomas: les seuls

[828] Voir L. Hadermann-Misguich, "Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Comnènes: à propos des coussins-de-pieds et de leurs représentations," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 17 (1993–94); Mouriki, *Νέα Μονή*, 120 sq.

[829] Cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, fig. 274; Pelekanidis, *Καστορία*, pl. 43; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 81.

[830] Voir A. Grabar, *Les ampoules de Terre-Sainte* (Paris, 1958), nº 1, pl. III; nº 10, pl. XVII; nº 11, pl. XIX; et A. Banck, "Monuments des arts mineurs de Byzance (IVe–VIIe siècle) au Musée de l'Ermitage," *IXe CorsiRav* (1962), 118 sq., fig. 5.

[831] Respectivement: Sacopoulo, *Asinou*, pl. XVIIIa; Mango, "St. Chrysostomos," 76 sq., figs. 67–68; Chatzidakis, *Καστοριά*, 49, fig. 30; et Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II, 58 sq., figs. 2–3.

[832] Voir Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei*, I, pls. 14, 15, 18; puis se reporter à la note 823 (Pérakhorio) et 822 (Monreale); et Drandakis, *Μάνη*, 37.

[833] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 85.

[834] Le volumen se substitue au Livre dès le Ve siècle comme en témoigne l'exemple de l'Evangile de Rabbula (Ceccheli, *Rabbula Gospels*, pl. 13b). Pour l'exemple cité voir Kalavrezou-Maxeiner, *Icons*, II, pl. 36, fig. 56.

[835] Voir Mouriki, *Νέα Μονή*, 205; et Sacopoulo, *Asinou*, 64–65.

[836] *Ἑρμηνεία*, 150 sq., §13.

[837] Voir p. 115.

[838] Demus, *Norman Sicily*, fig. 51B.

parmi les douze à avoir été décrits comme imberbes[839] et à occuper traditionnellement un emplacement aux extrémités de la scène.[840] Derrière Jean, dans la triade à gauche, parmi les deux apôtres dont la physionomie présente, certes, un air de famille, ne peut-on pas reconnaître Marc dans le personnage de l'arrière plan, eu égard à la ressemblance de son portrait avec celui du pendentif en tant qu'évangéliste (front haut et carré, barbe courte et arrondie)? Si tel est le cas, l'apôtre à ses côtés serait Jacques.

Dans le groupe du versant nord (Fig. 72), les apôtres flanquant l'archange sont à l'évidence Pierre, à gauche—sa chevelure en casque de boucles constitue une caractéristique incontestable—et Matthieu à droite comme en témoigne son portrait en tant qu'-évangéliste vu plus haut. Derrière le premier, le disciple au visage pratiquement effacé nous paraît être Luc, car en fait on parvient à voir des traces d'une chevelure en boucles et d'une barbe chétive ce qui correspond à la mention de l'*Ἑρμηνεία*;[841] d'ailleurs, on retrouve un portrait analogue dans la scène de la Dormition (Fig. 73). A ses côtés, au troisième rang, le personnage imberbe serait soit Thomas, soit Philippe pour la raison déjà évoquée à propos du personnage imberbe dans le groupe présidé par Paul.

A gauche de l'ange, derrière Matthieu l'identification d'André, en vertu de sa chevelure blanche désordonnée et hirsute, ne fait aucun doute. Au troisième rang, le disciple pourvu d'une barbe naissante, correspond à la description de l'*Ἑρμηνεία*[842] concernant Bartholomée, à qui nous proposons d'identifier ce portrait; on en retrouve un très ressemblant dans la Dormition. Il convient aussi de constater qu'aucun parmi les apôtres n'est représenté avec ses attributs contrairement aux usages;[843] et il en est de même à Monreale.[844]

La représentation d'un seul ange, quant à lui—bien que les Actes en énumèrent deux (Ac. 1:10–11) et qu'on en rencontre deux à Sainte-Sophie d'Ohrid et Yüksekli[845]—est conforme au type de la représentation dans une voûte notamment, suivant la tradition de l'iconographie de l'Ascension à Chypre (Asinou, Pérakhorio, Enkleistra-bèma, Antiphonètès).[846] De même l'attitude de celui-ci—il pointe la main droite vers la gloire—est à l'instar des représentations chypriotes susmentionnées ou celle de Saint-Nicolas-Kasnitzès. Les paroles de circonstance que celui-ci adresse aux Galiléens sont tirées des Actes (1:11) et sont inscrites, comme il est d'usage (Hagia Mavra, Trikomo, l'Enkleistra-naos, Saint-Nicolas-Kasnitzès,[847] etc.), au-dessus de deux groupes. L'inscription débute, comme il se doit, au-dessus du groupe présidé par l'ange et se poursuit sur le versant opposé comme suit:

[839] *Ἑρμηνεία*, 150, 151, §13; et Hetherington, *Painter's Manual,* 52 sq.

[840] Mouriki, *Νέα Μονή*, 205 sq.; Demus, *Norman Sicily,* 291.

[841] Se reporter à la note 839.

[842] Se reporter à la note 839.

[843] Le Livre pour les évangélistes et pour Paul (Trikomo, Pérakhorio, Asinou, Saint-Nicolas-Kasnitzès, Saint-Anargyres); le rouleau pour les autres disciples; les clefs pour Pierre (Kurbinovo).

[844] Demus, *Norman Sicily,* fig. 74B.

[845] Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* figs. 14–18; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," fig. 6.

[846] Sacopoulo, *Asinou,* pl. XVIIIa–c; Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 39; Mango et Hawkins, "Hermitage," figs. 61, 63; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: V.A, 58 sq., figs. 2, 19.

[847] Voir notamment Mango et Hawkins, "Hermitage," 142; et Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 43a–b.

+ Ἄνδρες Γαλ⌜ι⌝λα⌜ῖ⌝οι· τί ⌜ἑ⌝στήκατε [ἐμ]βλέποντ[ες] εἰς τ(ὸν) οὐρανόν· // + ⌜ὖ⌝τος ὁ Ἰ(ησοῦ)ς ὁ ἀναληφθε⌜ὶ⌝ς ἀφ’ ⌜ὑ⌝μῶν ε⌜ὶ⌝ς τ(ὸν) οὐραν(όν), [οὕτως ἐλεύσεται ον τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν].

+ Gens de Galilée, pourquoi restez-vous là à regarder le ciel? Ce Jésus qui vous a été enlevé par le ciel viendra de la même manière que vous l’avez vu s’en aller vers le ciel.

Enfin, une dernière remarque concerne le fait que tous les personnages de la scène sont nimbés.[848] De prime abord, cela peut paraître comme une nouveauté de l’extrême fin du XIIe siècle et du début du XIIIe siècle à en juger par les exemples de Kurbinovo, de l’Evangélistria, de l’Enkleistra (naos) et de Yüksekli.[849] Or, cette configuration est attestée en Cappadoce dès le Xe siècle (El Nazar, Göreme 6, Agaç Altı kilise, etc.) auquel cas, il nous est loisible de penser que l’attribution des nimbes à tous les membres du collège apostolique devient de règle, en effet, pendant la période précitée.

La Dormition de la très sainte Mère de Dieu[850] (Pl. 3, Figs. 35, 73, 74) La Dormition[851] se place dans le cycle du Dodékaorton peint à une époque relativement tardive si l’on se réfère aux enluminures du Psautier du Vatican (vers 1059)[852] mentionné plus haut et les plus anciens exemples en peinture d’église recensés en Cappadoce: Saint-Jean de Güllü dere (913–920), Agaç Altı kilise (antérieur au IXe siècle), Sümbüllü kilise d’İhlara (Xe siècle), Tokalı II (vers 960).[853] Ce retard serait dû à “la résistance” et à l’hésitation des iconographes d’introduire dans le Dodékaorton une célébration qui, stricto sensu, ne faisait pas partie des “Fêtes du Seigneurs.”[854]

L’iconographie de la Dormition jouira d’un développement remarquable, caractérisé par une typologie dominante, qui est l’amorce d’un riche éventail d’interprétation de la

[848] Habituellement seuls sont nimbés, le Christ, la Vierge et les anges (Perakhorio, Enkleistra [bèma], Monreale), et parfois Pierre et Paul (Asinou).

[849] Respectivement: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* figs. 81–82; Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 124–25, figs. 197–99; Mango et Hawkins, “Hermitage,” figs. 20–21; et Jolivet-Lévy et Öztürk, “Yüksekli,” figs. 5–6.

[850] On trouve ce même titre à Tokalı II (Epstein, *Tokalı,* 77, fig. 100; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 357, 2e album, pl. 83, 1; et Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 102) et à la Panagia Amaskou de Monagri (Boyd, “Monagri,” 305).

[851] Bibliographie principale sur l’iconographie de la Dormition de la Vierge: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 183–86; Sacopoulo, *Asinou,* 37–47; M.-L. Therel, *Le triomphe de la Vierge-église* (Paris, 1984), 45–60; Moitry, *Dormition:* on y trouvera la bibliographie antérieure. Voir également Schiller, s.v. Der kanonische östliche Bildtypus der Koimesis, *Ikonographie* (op. cit. note 527), IV.2 (1980), 92–95; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 187–92.

[852] Cf. Kitzinger, “Feast Cycle,” 52.

[853] N. Thierry, “L’archéologie cappadocienne en 1978. Ses difficultés. Son intérêt pour les médiévistes,” *CahCM* 22 (janvier–mars 1979), 13, fig. 12; puis eadem, “Ayvalı kilise ou pigeonnier de Gülli dere,” *CahArch* 15 (1965), 128–38, figs. 21–22, et eadem, *Cappadoce,* 159, pls. 72d, 73; eadem, *Nouvelles églises,* 179 sq., pl. 78; ibid., 79, fig. 19, pl. 39a; Restle, *Kleinasien,* III, pl. 494; Jerphanion, *Eglises rupestres,* 2e album, pl. 83, fig. 1; et Epstein, *Tokalı,* fig. 100. Voir également Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 37, 102–3.

[854] Kitzinger, “Feast Cycle,” 52 sq. Notons que la Dormition fait également défaut dans les icônes primitives représentant le Dodékaorton traditionnel (ibid., 67); il en est de même dans le poème de Théodore Prodromos (1ère moitié du XIIe siècle) ou de Jean Mauropous qui recensent douze fêtes mais remplacent la Dormition par la Circoncision. La Dormition fait également défaut dans les ekphraseis de Léon VI pour l’église de Stylianos Tzaousès (Kitzinger, art. cit. note 26) et de Nicolas Mésaritès pour les Saints-Apôtres de Constantinople (éd. G. Downey, *TAPS,* n.s., 47 [1957], pt. 6).

scène. Celle-ci a été l'objet de travaux multiples mais l'on retiendra le plus récent, celui de J.-H. Moitry,[855] dont le classement typologique nous paraît le plus pertinent.

Le noyau central du thème se compose de la figure de la défunte gisant sur un lit funéraire; celle du Christ recevant son âme sous forme d'un jeune enfant emmailloté; celle(s) de (des) l'ange(s) volant qui s'apprête(nt) à l'accueillir, auxquels s'ajoute le collège apostolique. Ce schéma constitue le type iconographique obligé de la Dormition, alors qu'un second est une scène "développée," enrichie par des figures d'hiérarques, saintes femmes éplorées, milices célestes et hymnographes. Enfin, un troisième type grandiose consiste en un véritable cycle de la mort de la Vierge conçu comme une apothéose; il est connu notamment en Serbie avant le milieu de XIVe siècle.[856]

Avant d'aborder la Dormition de Lagoudéra il convient de faire remarquer que l'illustration du thème est bien représentée localement dès la fin du XIe siècle (Saint-Nicolas-du-Toit),[857] comme au XIIe siècle (Koutsovendis, Asinou, Pérakhorio)[858] et vers 1200 (Panagia Amaskou).[859] Ces exemples s'inscrivent—pour les situer typologiquement—dans une période charnière entre le premier et le deuxième groupe: au noyau central de l'image sont adjoints des pères de l'église (Saint-Nicolas-du-Toit, Koutsovendis, Asinou, Pérakhorio[?]), des femmes éplorées et des architectures latérales (Saint-Nicolas-du-Toit et Asinou).

Toutefois, à l'Arakiotissa on relève des particularités qui échappent résolument à la tradition locale. D'emblée, puisque la Présentation de Marie investit le tympan nord de la travée centrale et inaugure le cycle des Fêtes, la question est de savoir si l'emplacement de la Dormition de la Théotokos qui constitue, théoriquement, la dernière scène du Dodékaorton "canonique," dans l'espace correspondant, n'est pas irrégulier? Car en fait, conformément aux usages, la scène échoit normalement à la paroi ou la voûte occidentale, au-dessus de la porte d'entrée[860] (Saint-Nicolas-du-Toit, Koutsovendis, Asinou, Daphni, Bačkovo, Sainte-Sophie d'Ohrid, Martorana, Mavriotissa, Monagri).

Et, ce qui y parut à certains "asymétrique, déséquilibré et étrange,"[861] le fait qu'en dépit de la forme régulière du support le Christ fut "rejeté sur le côté," n'est en réalité qu'une variante typologique plus rare, et alternative, de la formule centrée. Au demeurant, cette option est courante, notamment en Cappadoce (Tokalı II, Arkhangelos de Cemil),[862] et se rencontre aussi dans le Harley 1810 et la fresque de Bojana,[863] mais ne perdurera pas au delà du XIIIe siècle (les Quarante martyrs de Tarnovo).[864] De toute façon le maître de Lagoudéra sut tirer profit de son choix—ou de celui de son client—

[855] *Dormition,* 5 sqq., 107 sqq., et 172 sqq.

[856] Cf. ibid., 262, 267, notamment 263.

[857] A. Stylianou, Μιὰ τοιχογραφία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τοῦ ια' αἰῶνος εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης (Κακοπετριά, Κύπρος), *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 4 (1964–65), 371–75, pls. 75–76.

[858] Sacopoulo, *Asinou,* pl. XB, et Cormack, *Writing in Gold,* fig. 61, et A. Guillou, *La civilisation byzantine* (Paris, 1974), 387, pl. VIII; et Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 42.

[859] Boyd, "Monagri," figs. 40–42.

[860] Cf. ibid., 37 sq.; et Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance,* I, 23; Demus, *Byzantine Mosaic,* 26; et Sacopoulo, *Asinou,* 37 sq.

[861] Cf. Cormack, *Writing in Gold,* 174.

[862] Voir Jerphanion, *Eglises rupestres,* 3e album, pl. 158, 2; et Epstein, *Tokalı,* fig. 100.

[863] Voir Grabar, *Bojanskata Carkva,* 47, fig. 4; et O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford, 1911), 265, fig. 161.

[864] Voir Grabar, *Bulgarie,* 98 sq., fig. 19; et Moitry, *Dormition,* 5 sq., note 2.

puisque l'emplacement du Christ au chevet de sa mère défunte présente, en un sens, une sémantique spécifique.

En fait, si l'on se réfère à la thèse de H. Maguire,[865] cette disposition relève d'un genre rhétorique courant, l'antithèse, inféré par une exégèse de la Dormition qui, lorsqu'elle est représentée sur la paroi occidentale de l'église fait pendant à l'iconographie de la conque de l'abside avec la Vierge à l'enfant. De même, ici, l'image du Christ avec l'âme de sa mère dans les bras est la répétition de l'image de la Vierge Arakiotissa à l'enfant[866]—vue au dessous, dans le même axe.[867] Ainsi, l'ange psychopompe de la Dormition fait pendant à la fois aux deux anges de la Passion, représentés au sommet de l'icône murale de la Vierge précitée et à l'ange nourrissier de la Présentation de Marie au Temple déjà examinée. De la sorte, l'Incarnation du Christ, au travers de la réception de l'âme de la Vierge aux cieux et de la Vierge à l'enfant est-elle évoquée une fois de plus.

En effet, maints auteurs byzantins (Jean Damascène, Germain I, Cosmas, Jean le Géomètre, etc.) considérèrent l'épiphanie du Christ, accueillant l'âme de sa mère lors de la Dormition, comme l'énoncé de sa propre Incarnation. Il suffit, pour cela, de citer l'exemple d'une épigramme du poète Jean Kyriotès (Xe siècle) qui, met dans la bouche du Christ les paroles suivantes:

"Tu m'a bercé jadis dans tes bras et j'ai bû ton lait maternel. Il m'incombe, à présent de saisir ton esprit et emporter ton corps au pays des delicatesses";[868] ou encore ce passage d'une homélie mariale de Germain I (VIIIe siècle): "Confie moi ton corps, dès lors que je confiai ma divinité à ta matrice . . . Je te rends, ainsi, le dû de mon séjour en ton sein, le dû de ton affection et de ton lait qui me nourrit."[869]

D'autre part le Christ apparaît dans une mandorle,[870] ce qui confère une dimension surnaturelle à l'image, en même temps que celle-ci annonce les développements futurs de la scène.[871] En fait, il s'agit d'une modification du schéma iconographique du second groupe, constaté dans la seconde moitié du XIIe siècle à Bojana, Hagia Mavra de Rizokarpaso et Kurbinovo.[872] Cette mandorle—accostée d'anges—symbolise également l'étape importante dans le passage de l'âme de la Vierge au ciel,[873] inspirée d'un passage de l'évangile apocryphe de Jean qui met en parallèle la venue du Christ lors de la Dormition et son épiphanie dans Transfiguration.[874]

[865] Cf. Maguire, *Eloquence,* 53 sqq., en particulier 64.

[866] Voir pp. 110–11, Pl. 3, Figs. 3, 73.

[867] Notons qu'un exemple analogue à celui de Lagoudéra se trouve à Tokalı II: Epstein, *Tokalı,* figs. 102, 118, 119; Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 102–3; et Restle, *Kleinasien,* II, n° X, sch. n° DXXIII et C.

[868] *Carmina varia,* PG 106, col. 907D; et Maguire, *Eloquence,* 60 note 36.

[869] *Laudatio in Dormitionem,* PG 98, col. 361B-C; et Maguire, *Eloquence,* 60 note 32.

[870] Il est acquis que depuis l'Ascension le Christ ne peut se départir de cet attribut essentiel de la divinité: Moitry, *Dormition,* notes 2, 9.

[871] On lira sur la question ibid., 9–13; et Sacopoulo, *Asinou,* 46. Sur les mandorles en général on verra eadem, *La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi* (Paris, 1975), 31 sqq.; et G. W. Elderkin, "Shield and Mandorla," *AJA* 42.2 (1938), 227–36.

[872] Voir respectivement Grabar, *Bulgarie,* 89, fig. 18, et idem, *Bojanskata Carkva,* 265, fig. 161; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 185; et Moitry, *Dormition,* 10.

[873] Moitry, *Dormition,* 14.

[874] "L'épiphanie fut d'un resplendissement tel que tous les assistants tombèrent à terre à l'identique des apôtres sur le mont Thabor": K. V. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae* (Leipzig, 1866), 117, §11; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 185 sq. (ce texte y est attribué par erreur à Joseph d'Arimathie).

Par ailleurs, la disposition excentrée du Christ semble avoir conditionnée la présence d'un seul ange psychopompe volant, lequel, suivant les apocryphes est en général substitué à la figure de l'archange Michel.[875] Ce schéma est illustré dans les représentations archaïques de Cappadoce (Saint-Jean de Güllü dere, Agaç Altı kilise, Yılanlı).[876] Cependant, quel que soit le nombre et la position de ces anges descendant du ciel, dans tous les cas de peintures murales ils s'apprêtent à recevoir l'âme de la Vierge les mains voilées, mais ils ne l'emportent jamais.[877]

Il apparaît, qu'à l'inverse de la formule de deux anges volant (ou plus)—couramment adoptée à Chypre et ailleurs: Saint-Nicholas-du-Toit, Asinou, Monagri; Hosios Loukas, Martorana, Deir Souriani au Ouadi Natroun en Egypte (XII–XIIIe siècles), Karşı kilise (1212)[878]—celle d'un seul ange à droite du Christ, comme ici, est utilisée ailleurs, notamment dans le Lectionnaire athonite Iviron 1 (fol. 300r) du XIe siècle, l'icône en stéatite de Vienne (Xe siècle) et pour la fresque du début du XIVe siècle de Saint-Nicolas-Orphanos de Thessalonique.[879] A noter que l'emplacement de l'ange à gauche du Christ est plus caractéristique de la Cappadoce (Kuşluk de Kılıçlar, Sarıca kilise, Sümbüllü kilise).[880]

L'âme de Marie entre dans la typologie la plus usuelle, celle des âmes "fusiformes" qui consiste en la représentation d'un jeune enfant nimbé vêtu de langes blancs. On la retrouve en Cappadoce (Sümbüllü kilise, Cemil)[881] et à la Martorana,[882] comme dans de nombreux exemples grecs et russes.[883] Le nimbe, comme les langes blancs sont attestés par le texte apocryphe du Vat. grec. 1982 (XIe siècle) qui insiste sur leur blancheur exceptionnelle.[884]

La défunte, elle même, qui focalise l'intérêt de l'image, est disposée sur un lit orienté la tête à gauche du spectateur comme il est de tradition.[885] Ses mains se croisent sur la poitrine et son expression, plutôt que souriante conformément aux prescriptions des apocryphes,[886] est simplement sereine. Autour du lit funéraire sont réunis douze disciples qu'il conviendra d'identifier puisqu'ils ne sont que très rarement nommés. A cet égard,

875 Cf. *Epitomè de Jean de Thessalonique,* PO 19, fasc. 3/II (1925), 396 (278, 12, 22–23); voir également Moitry, *Dormition,* 46 note 4.

876 Voir Moitry, *Dormition,* 14; puis respectivement Thierry, "Gülli dere," figs. 21–22, et eadem, *Cappadoce,* 159, pls. 72d, 73; eadem, *Nouvelles églises,* 79, fig. 19, pl. 39a; et ibid., 105 sq., pl. 51b.

877 Cf. Moitry, *Dormition,* 49: les anges ne reçoivent l'âme dans les mains que dans les icônes, miniatures et ivoires.

878 Respectivement: Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pl. 89a; et Demus, *Norman Sicily,* fig. 56; J. Leroy, *Les peintures du couvent du Ouadi Natroun* (Paris, 1982), 72–74, pls. 136–38; et Jerphanion, *Eglises rupestres,* 3e album, pl. 146, 2.

879 Pelekanidis, *Athos,* II, 29, pl. 6 et 294 sq.; Kalavrezou-Maxeiner, *Icons,* I, 91–93; II, pl. 1; et Tsitouridou, *Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανος,* 105, pl. 30.

880 Jerphanion, *Eglises rupestres,* 1er album, pl. 60, 3, et Restle, *Kleinasien,* II, nº XXV, fig. 286; J. Lafontaine-Dosogne, "Sarica kilise en Cappadoce," *CahArch* 12 (1962), 272, fig. 12; et Thierry, *Nouvelles églises,* 79, fig. 19, pl. 39a. On peut citer également l'exemple de l'évangéliaire (daté de 1226) de l'évêché syro-orthodoxe de Midyat (fol. 289v): Leroy, *Manuscrits syriaques,* I, 328 sq., nº 31, album, pl. 102, 2.

881 Se reporter aux références de la note précédente.

882 Demus, *Norman Sicily,* fig. 56.

883 Voir Moitry, *Dormition,* 23 sq.

884 Cf. l'*Epitomè de Jean,* 396 sq. (278 sq., 12, 31, et 279, 1–3); et Moitry, *Dormition,* 24.

885 On relève la persistance de la formule contraire dans un certain nombre de monuments cités apud Moitry, *Dormition,* 39.

886 *Epitomè de Jean,* 396 (278, 12, 20–22).

J.-H. Moitry[887] constate la pérennité d'une tradition au travers des exemples de la Dormition de Saint-Nicolas de Prilep (datée de 1299) où les initiales des apôtres sont inscrites dans leur nimbes[888] et des listes de l'*Ἑρμηνεία* de Denys de Fourna.[889] Le cénacle apostolique est établi comme suit: Paul, Pierre, André, Jean, Bartholomée, Thomas, Philippe, Jacques, Simon, Matthieu, Luc et Marc. Trois parmi eux ont une place privilégiée et une fonction quasi inamovible: Pierre, le coryphée des apôtres à la tête du lit tient, ici, une croix hastée au lieu d'agiter l'encensoir comme il est d'usage; Paul embrasse les pieds de la défunte; Jean est incliné derrière le lit et se penche sur le sein de la Théotokos, position privilégiée qui rappelle son emplacement dans la Cène et le fait que Jésus sur la croix lui confia sa mère.[890] S'y ajoute André également derrière Paul[891] représenté, ici même, comme un personnage portant une chevelure blanche, hirsute et à la main gauche voilée, levée en un geste d'adoration-lamentation. Notons également qu'André présente une physionomie voisine dans la scène de l'Ascension.

De fait, si l'emplacement de ces trois disciples est établi par les textes, pour ce qui est des autres il est dit, tout au plus, "qu'ils se rangèrent en cercle autour de la bière" (οἱ δε λοιποὶ ἀπόστολοι κύκλῳ τοῦ κραββάτου αὐτῆς).[892] D'autre part les deux autres disciples tournés l'un vers l'autre et qui semblent converser tout en s'apitoyant, relèvent d'un topos iconographique qui ne s'applique pas toujours aux mêmes disciples. A la Panagia Arakiotissa on propose d'identifier Simon—reconnaissable, tout comme dans l'Ascension, à sa courte barbe arrondie et à son crâne dénudé—et Bartholomée qui, avec un pli de son vêtement dans la main, elle même appliquée contre sa joue, accomplit un geste d'affliction coutumier (Hosios Loukas, Daphni, Asinou).[893]

Le jeune disciple imberbe à l'extrémité de la composition, affectant une attitude typique de l'époque tardo-comnène[894] (contrapposto: bras pendant, main contre la joue), peut être identifié à notre sens à Thomas. Si tel est le cas le disciple éploré se cachant le visage dans les mains, au centre du groupe, est un évangéliste, et ce, conformément à une préséance archaïque suivant laquelle les quatre auteurs de la parole du Christ sont représentés mêlés aux apôtres, sinon par paire du moins jamais en file ou groupés.[895] Cette répartition se retrouve, notamment, dans la Dormition de Mirož et de Saint-Nicolas-Kasnitzès.[896] C'est pourquoi nous proposons d'identifier ce personnage à Marc, avec d'autant plus de probabilité, que ce que nous percevons de sa physionomie (che-

[887] *Dormition,* 61 sqq.

[888] Millet et Frolow, *Yougoslavie,* III, pl. 27, 2.

[889] *Ἑρμηνεία,* 150 sq.; et Hetherington, *Painter's Manual,* 52.

[890] Cf. Moitry, *Dormition,* 64; et Sacopoulo, *Asinou,* 41 sq., note 4: y sont cités de nombreux exemples du même type. A noter également que la disposition de Jean deviendra courante (par contamination?) dans toute représentation de funérailles: par exemple, dans celles de Syméon Stylite dans le Psautier Vat. gr. 752, fol. 366r (E. de Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint* [Londres-Princeton-la Hague, 1942], III, pl. XLV et 35); ou d'Athanase et de Basile dans le Vat. gr. 1947, fol. 106v, 52v; le Pantéléimon 6, fol. 100r, 219v, etc. (Galavaris, *Homilies,* figs. 130, 134, 149, 175).

[891] Cf. Moitry, *Dormition,* 64.

[892] *Epitomè de Jean,* 395, 12 (277, 12, 32–33): Moitry, *Dormition,* 64 note 16.

[893] Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pl. 89a; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 108, et Millet, *Daphni,* pl. XI, 4; et Sacopoulo, *Asinou,* pl. XC–d.

[894] On lira à ce sujet l'étude systématique de Maguire, "The Depiction of Sorrow," notamment 140–51.

[895] Cf. Sacopoulo, *Lythrankomi,* 51.

[896] Lazarev, *Murals,* 247, fig. 46; et Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 51, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 62, fig. 14.

velure et barbe arrondie châtains)[897] est comparable à son portrait en tant qu'évangéliste sur le pendentif nord-ouest (Fig. 53).

Dans le groupe de gauche à l'est, le disciple derrière Pierre tient un rouleau, ce qui aurait pu donner lieu de penser qu'il s'agit d'un second évangéliste. Mais la physionomie de son portrait ne correspond d'aucune façon à un des évangélistes des pendentifs. En revanche, le disciple au second plan rappelle incontestablement le Matthieu du pendentif nord-ouest (Fig. 53). De même, si l'on tient toujours compte des portraits des évangélistes des pendentifs, le personnage immédiatement au-dessus de Pierre serait Luc que nous identifions grâce à sa chevelure en boucles et une barbe chétive.[898] Puis le jeune apôtre imberbe derrière ce dernier, lequel fait pendant à celui du groupe opposé, serait Philippe.[899] Et enfin, si l'on se réfère à la liste des apôtres mentionnée plus haut, le personnage au rouleau ne peut être que Jacques. Mais dans ce cas, quelle était l'intention de l'iconographe lorsqu'il lui mit dans la main un rouleau? Ce fut fait probablement en vertu de son apostolat, ainsi qu'il est patent pour tous les apôtres lors de leur parousie dans l'iconographie du Jugement dernier, et à l'instar des indications de l'*Ἑρμηνεία*.[900]

La partie centrale de l'image est occupée par trois prélats dont le premier, aux côtés du Christ, est revêtu du polystavrion (Fig. 74). De plus, il lui est assigné une tâche fort rare dans ce contexte, mais non incompatible avec ses fonctions: celle du thuriféraire. Il importe donc de s'interroger sur l'identité de ces trois pères de l'église, de définir, aussi, si l'attribution du polystavrion est correlée à une intention spécifique.

Quatre noms d'évêques sont cités pour avoir assisté aux funérailles de la Vierge et ont prévalu essentiellement grâce à des textes de la littérature mariale dont celui du Pseudo-Denys,[901] plutôt qu'au travers des apocryphes anciens. Il s'agit donc de Denys l'Aréopagite, Jacques l'Adelphothée premier évêque de Jérusalem, Timothée premier évêque d'Ephèse et Hiérothée premier évêque d'Athènes. Cependant dès lors qu'ils ne sont mis en image, de concert, qu'à partir du XIVe siècle, leur identification dans les représentations antérieures, y compris le cas qui nous occupe, pose de difficiles problèmes.

A cet égard J.-H. Moitry[902] affirme, à partir des exemples d'Asinou, Saints-Anargyres de Kastoria, Martorana, Saint-Nicolas-Orphanos, qu'un évêque parmi les deux ou trois représentés porte fréquemment chevelure et barbe noires. Ce chercheur suggère par là qu'il s'agit d'un évêque plus jeune que les autres: précisément Hiérothée d'Athènes. En fait celui-ci appuie son argumentation sur une brève notice concernant cet évêque lue dans l'*Ἑρμηνεία* (chevelure frisée et longue barbe). C'est une déduction peu convaincante à notre sens pour l'identification proposée. D'autre part Madame Sacopoulo,[903] suivie en cela par R. Cormack,[904] propose d'identifier les deux évêques d'Asinou à Denys (celui à chevelure et barbe noire) et à Timotheée (le vieillard). A l'évidence il n'y pas de concor-

[897] Cf. *Ἑρμηνεία*, 150; et Hetherington, *Painter's Manual,* 52.

[898] Cf. la notice de l'*Ἑρμηνεία*, loc. cit.

[899] Ibid., 151; et Hetherington, *Painter's Manual,* loc. cit.

[900] Voir les références de la note précédente; et G. de Jerphanion, "Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne," *AB* 55.1–2 (1937), 37 sq.

[901] Voir Cormack, *Writing in Gold,* 173; Moitry, *Dormition,* 321, et Sacopoulo, *Asinou,* 42 note 2.

[902] Moitry, *Dormition,* 110.

[903] *Asinou,* 42 note 2.

[904] *Writing in Gold,* 174.

dance dans les interprétations, et même s'il est difficile de démontrer la confusion des iconographes pour les portraits de ces évêques, il est plus que vraisemblable, en revanche, que leurs physionomies étaient pour le moins dépourvues d'individualisation.[905]

En témoignent les portraits de physionomie quasi identique de la Panagia Arakiotissa où seule l'attribution du polystavrion marque une différenciation notable entre les trois prélats. En conséquence, l'hypothèse à laquelle nous souscrivons consiste seulement en l'identification de Denys l'Aréopagite pour le personnage revêtu—sans doute à titre honorifique—du polystavrion et maniant l'encensoir et de Hiérothée pour un des deux prélats portant le phélonion. Ceci est corroboré par l'exemple d'une icône du Sinaï du XIIIe siècle où l'évêque tenant l'encensoir est en effet Denys, tandis que son homologue (qui lui fait pendant) est Hiérothée d'Athènes; tous deux sont ainsi nommés par inscription.[906]

En fait, c'est à Denys lui-même que l'on doit—nous l'avons vu—un texte (*De divinus nominibus*)[907] explicite de la présence de Hiérothée et de lui même pendant la mort de la Vierge, "théodoque." Certes M. Jugie préférait voir dans ce passage, plutôt qu'une allusion à la Dormition de Marie, une évocation d'un office liturgique,[908] mais dans ce cas la contradiction ne serait qu'apparente car il s'agit bien, ici, d'un service liturgique qui ne saurait être autre que celui de la cérémonie funéraire de la Vierge. De toute façon ce texte était interprété dès le VIIe siècle par les Byzantins (Maxime le Confesseur et Jean de Thessalonique) comme ayant trait à la mort de la Théotokos.[909]

D'autre part malgré l'apparition tardive en peinture d'église des représentations d'évêques dans la Dormition—le plus ancien exemple recensé est à Saint-Nicolas-du-Toit (seconde moitié du XIe siècle), ou peut-être à Sainte-Sophie d'Ohrid (1037–56)[910]—il est établi que le port traditionnel du Livre par les évêques traduit, en l'occurrence, une fonction liturgique. En effet, dans la Dormition de Daphni[911] un des prélats est montré en train de faire la lecture de son évangile; le schéma se généralise à partir du XIVe siècle (Prilep en 1332, Chilandar, Polosko, Saint-Nicolas-Orphanos).[912] En définitive, la présence des évêques "permet d'inclure la scène dans un temps liturgique daté,"[913] authentifiée par deux fois par leur présence. C'est ce qui renforce, nous semble-t-il, la fonction de l'image en tant que fête liturgique.

Revenons encore à ce détail étonnamment réaliste et quasi unique de l'évêque identifié comme Denys, préparant l'encensoir ou vérifiant l'incandescence de l'encensoir pour la cérémonie funéraire. Certes, on peut mettre en regard des exemples tardifs analogues, dans lesquels la fonction de thuriféraire n'est pas confiée à Pierre mais à un évêque,[914]

[905] En réalité le seul dénominateur commun à Hiérothéos, son homologue Denys, et à Timothée d'Ephèse est d'avoir été baptisé par Paul.

[906] Cf. Weitzmann, "Crusader Kingdom" (op. cit. note 241), 160, figs. 18–19.

[907] D. Aréopagite, *De divinis nominibus,* PG 3, col. 681; et Moitry, *Dormition,* 108.

[908] *La Mort et l'Assomption de la sainte Vierge* (Vatican, 1944), 100, 101.

[909] Cf. Walter, *Art and Ritual,* 141.

[910] Observation personnelle; et Millet et Frolow, *Yougoslavie,* I, pl. 5.

[911] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 108.

[912] Cf. Moitry, *Dormition,* 118.

[913] Ibid.

[914] Citons par la même occasion d'autres contextes du même type de représentation tels que les exemples du Ménologe de Basile II: funérailles de Luc, Matthieu, Eprem le Syrien, Amoun d'Egypte, etc. (*Il Menologio,* 121, 186, 354, 90); ou les funérailles de Paul le Jeune de la grotte éponyme du Latmos (Wiegand, *Latmos,* pl. v, 1).

ou deux (Sopocani, Donja Kamenica, Afendiko du Brontochion, Santa Maria di Cerrate près de Lecce en Italie méridionale),[915] il n'empêche que l'attitude adoptée ici ne reparaît que dans deux icônes tardives du Sinaï: l'une est du XIIIe siècle et précitée, l'autre est du XVIe siècle mais toutes deux présentent un schéma identique.[916] De même, mais dans un autre contexte, nous est connu l'exemple unique du XIe siècle de la Dormition de Cyprien d'Antioche, illustrant la VIe Homélie de Grégoire de Nazianze, conservé à la Bibliothèque Nationale de Turin C. I. 16, fol. 37v[917] (Fig. 75). Ce qui importe pour notre propos est assurément l'origine constantinopolitaine du document. Par conséquent, il nous est permis de penser avec quelque vraisemblance, qu'il s'est agit, là, d'une contamination[918] d'une Dormition de la Vierge de ce type, courant à Constantinople pendant l'époque mésobyzantine, lequel aurait servi également de modèle au maître de Lagoudéra. Il n'est pas inutile de s'interroger par la même occasion sur la postérité de cette image rare.

En dernier lieu, il convient de dire un mot sur les éléments subsidiaires de la Dormition, qui, aussi communs soient-ils, présentent des variantes déterminant un cadre chronologique précis. Le lit de la Vierge est pourvu d'un dossier à claire-voie et d'un coussin à coins dorés que l'on trouve plus somptueusement orné à Daphni, Asinou et Saint-Nicolas-Kasnitzès;[919] le prototype de celui-ci remonte à la Genèse de Vienne (fol. XV, 29).[920] On remarque également que le matelas blanc, orné aux extrémités de deux raies jumelées rouges, sur lequel repose la défunte, est identique à celui de la Nativité et rappelle, aussi, celui de la Dormition de la Martorana.[921] Quant au parement du lit, il consiste, suivant une tradition constantinopolitaine, en une podéa décorative représentée, ici, avec des plis strictement symétriques comme il est d'usage à partir de la fin du XIIe siècle.[922] Celle ci conserve, cependant, le souvenir du décor des disques observé sur les parements rigides antérieurs (Daphni, Mirož, Pérakhorio).[923]

En ce qui concerne la présence du tabouret-marchepied devant le lit, c'est un ac-

[915] Voir respectivement: Millet et Frolow, *Yougoslavie,* II, pls. 19–20, 1; R. et M. Ljubinković, "Crkva u Donjoj Kamenici," *Starinar* (1950), I, 63, figs. 18–20; et G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris, 1910), pl. 102, 3, et S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra* (Paris, 1970), pl. 18, sch. XII; et E. Berteaux, *L'art dans l'italie méridionale* (Paris, 1904), 148, fig. 62.

[916] Voir Weitzmann, "Crusader Kingdom," fig. 29. Ajoutons l'exemple du Stichérarion, cod. 1216, fol. 149r au Sinaï également, où Pierre au pied du lit funéraire est représenté en soulevant l'encensoir au niveau de son visage; cf. idem, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai* (Collegeville, 1973), pl. XXV, fig. 35.

[917] Voir Galavaris, *Homilies,* 41 et 259 sq., fig. 44. Il est intéressant de mentionner également l'exemple analogue de la dormition d'un moine du manuscrit de Haifa, Ode VIII.3 (fol. 2r) du début du XIIe siècle d'origine chypriote probable (Fig. 76): T. Avner, "The Recovery of an Illustrated Byzantine Manuscript of the Early 12th Century," *Byzantion* 54 (1984), 5–25, pl. II, fig. 3 (je remercie vivement Mme Avner de m'avoir envoyé une copie de l'image et d'autoriser la publication).

[918] Ceci peut-être étayé par le fait que la représentation des funérailles de Cyprien est anistorique et participe d'une distorsion dès lors que le saint fut décapité; Galavaris, *Homilies,* 41 et 48.

[919] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 108; Sacopoulo, *Asinou,* 43, et Cormack, *Writing in Gold,* fig. 61; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 51, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 63, fig. 16.

[920] F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (Vienne, 1985), pl. XXVI; et H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis* (Vienne, 1931), pl. 26.

[921] Voir Demus, *Norman Sicily,* fig. 56.

[922] Cf. Moitry, *Dormition,* 91 sq.

[923] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 108; Lazarev, *Murals,* 247, fig. 46; Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 42.

cessoire usuel hérité de l'imagerie post-iconoclaste.[924] Sur celui-ci peut être posé dans les Dormitions tardives un brûle-parfum flanqué de chandeliers ou de façon plus anecdotique mais extrêmement rare, les souliers rouges de la Vierge (Lesnovo).[925] Ce tabouret paraît être originellement un emprunt aux arts mineurs[926] dont, en effet, les plus anciens exemples figurent dans le Lectionnaire athonite Iviron 1 (fol. 300r), l'ivoire de Munich et celui du South Kensington,[927] tandis qu'en peinture monumentale ce marchepied est documenté pour la première fois à Asinou.[928]

Le fond architectural adopté fut bâti en sorte qu'un espace soit ménagé pour permettre l'insertion du Christ et des hiérarques. En général, cette solution semble avoir eu un grand succès, tant en arts mineurs qu'en peinture monumentale (ivoire du XIe siècle de l'Ermitage; icône tetraptyque du Sinaï; icône d'épistyle du Sinaï: et les fresques de Tokalı II, Mirož et Mavriotissa).[929] D'ailleurs le peu d'importance qu'ont ces constructions dans l'image de l'Arakiotissa est tout à fait normale pour la fin du XIIe siècle, même si dans d'autres exemples, tel que celui de la Panagia Mavriotissa, ces architectures se démultiplient, et même si, dans d'autres scènes du monument qui nous occupe (Annonciation, Présentation de Marie au Temple: Figs. 56–61) il en fut fait un usage précoce et conséquent. Cela étant, le décor architectural de la Dormition est théoriquement conditionné par le nombre des personnages qui y figurent.[930]

Enfin, ces architectures laissent généralement l'impression que l'événement a lieu dans une cour intérieure. Or suivant une tradition, la Mort de la Vierge survint dans la Chambre de Sion (τὸ ὑπερώων) à l'endroit même où eurent lieu, également, la Cène et la Pentecôte et où aurait été érigée ensuite l'église de Sion.[931]

La Deèsis "enrichie" ou Grande Deèsis (Pls. 2–4 cc)

Icônes murales de la clôture du choeur (Fig. 18)

Il est établi que les icônes murales, localisées sur les piliers de la clôture du choeur, sont investies de fonctions d'intercession. Les plus anciens exemples remontent à l'époque préiconoclaste et les cas de représentations votives de Sainte-Marie Antique (649–655) sont les plus remarquables.[932] A l'époque mésobyzantine l'exemple cappadocien de

[924] Cf. Sacopoulo, *Asinou,* 43 note 6: y sont cités des exemples.

[925] Voir N. L. Okunev, "Lesnovo," *L'art byzantin chez les slaves, Festschrift Th. Uspenskij* (Paris, 1930), I.2, 232, pl. XXXI, 2. Notons aussi l'exemple du XIe siècle de la miniature du Paris. grec. 139 (fol. 446) représentant la Prière d'Ezéchias dont les souliers rouges figurent sur le marchepied placé devant son lit; Grabar, *Peinture byzantine,* pl. 168.

[926] Cf. Moitry, *Dormition,* 93.

[927] Pelekanidis, *Athos,* II, 29, pl. 6 et 294 sq.; Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* 25, pl. I.1; ibid., 57, pl. XLI, 111a.

[928] Moitry, *Dormition,* 93; et Sacopoulo, *Asinou,* 43 note 6 (d'autres exemples y sont cités), pl. Xa.

[929] Cf. Moitry, *Dormition,* 89. Voir respectivement Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* nº 202, 74, pl. LXVI, 202; Sotiriou, *Σινᾶ,* II, 90; I, fig. 79; ibid., 101, fig. 99; Epstein, *Tokalı,* fig. 100; Lazarev, *Murals,* 247, fig. 46; Pelekanidis, *Καστορία,* pls. 74–75a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 74 sq., figs. 11–12.

[930] Cf. Moitry, *Dormition,* 88 sqq. Par exemple, l'ivoire de l'Ermitage, l'icône tétraptyque du Sinaï, l'icône d'épistyle au Sinaï également, Tokalı II, Mirož, la Mavriotissa, etc.

[931] Ibid., 97–98; et Sophrone évêque de Jérusalem, *Anacreontica,* PG 87.3, col. 3821.

[932] Wilpert, *Mosaiken,* IV, pl. 145, et C. Osieczkowska, "La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints," *Byzantion* 9 (1934), pl. III.

Sainte-Barbe de Soğanlı, où Barbe occupe une place de choix sur le pilier sud de la clôture du bèma, témoigne de la survivance à l'époque post-iconoclaste d'un usage iconographique ancien bien que restreint:[933] l'image du titulaire de l'église qui acquiert le rôle ad hoc d'intercesseur.[934]

A la Panagia Arakiotissa les piliers de la clôture du choeur et les parois latérales qui s'y rattachent, comportent des icônes monumentales peintes. Ce sont le Christ Antiphonètès et la Vierge Eléousa, représentés au sud et au nord respectivement. Ils sont flanqués, l'un du titulaire de l'église, la Vierge Arakiotissa, et, l'autre, de Jean Baptiste. Ce dernier est accompagné—nous l'avons vu—par Syméon à l'enfant, qui se tourne, à l'ouest, vers la porte d'entrée tandis que la Vierge Arakiotissa en vis à vis est "escortée" par l'archange Michel. Il s'impose aussi d'ajouter à ces icônes murales Nicolas, l'unique image d'évêque du programme du naos—puisqu'il ne saurait être inclus dans le cycle hagiographique, composé essentiellement de moines et de martyrs. Enfin, les princes des apôtres, Pierre et Paul, trouveront également place dans ce qui nous paraît être une Deèsis "enrichie" ou une Grande Deèsis.[935]

Le Christ Antiphonètès (Fig. 9) Le Christ, sur le pilier sud du bèma, est désigné par l'épithète d'Antiphonètès qu'on traduit, au lieu de "Celui qui répond,"[936] plus correctement par l'adjectif "Garant."[937] Représenté de face, il est debout sur un souppédion.[938]

En général, le type iconographique du Christ[939] debout et bénissant semble avoir été introduit en peinture monumentale plus tardivement que dans les arts mineurs.[940] En fait, si le plus ancien exemple de cette iconographie est l'image de la Deèsis de Sainte-Marie Antique de 649,[941] la formule de l'icône murale du Christ debout n'est adoptée couramment qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle: Saint-Nicolas-Kasnitzès,

[933]Jerphanion, *Eglises rupestres,* II, 307–22; Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 262; Restle, *Kleinasien,* III, fig. 433; Rodley, *Cave Monasteries,* 203–7.

[934]On lira sur la question Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 214 sqq.; et S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244), Ikonographische und Stylistische Analyse der Malerei* (Munich, 1975), 43–52.

[935]Bibliographie essentielle sur la Deèsis: A. Cutler, "Under the Sign of the Deēsis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature," *DOP* 41 (1987), 145–56; W. Djobadze, "Four Deësis Themes in the Church of Oški," *OC*, ser. 4, 72 (1988), 168–82; D. Mouriki, "A Deesis Icon in the Art Museum," *Record of the Art Museum* (Princeton University) 28 (1968), 13–28; C. Walter, "Bulletin on the Deësis and Paraklesis," *REB* 38 (1980), 261–69 (avec bibliographie antérieure); A. Weyl-Carr, "Gospel Frontispieces from the Commnenian Period," *Gesta* 21.1 (1982), 3–19, surtout 4–7.

[936]Traduction proposée par Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 228.

[937]La traduction de "Garant" découle d'une légende populaire, célèbre au Moyen Age, qui remonte à l'époque d'Heraclius (610–641). Connue par plusieurs manuscrits du XIe siècle, elle raconte comment une icône miraculeuse du Christ, nommé *Antiphonètès,* s'était portée garante à un marchand, lors d'un prêt; la fin de l'histoire se résume à la construction d'une chapelle dédiée au Christ dans l'église de la Chalkoprateia, où l'icône miraculeuse fut placée et était conservée jusqu'en 1204: voir B.-N. Nelson et J. Starr, "The Legend of the Divine Surety and the Jewish Moneylender," *AIPHOS* 7 (1939–44), 289–338; C. Mango, *The Brazen House* (Copenhague, 1959), 142–48; idem, "The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea," *DOP* 13 (1959), 252.

[938]Voir à ce sujet le commentaire concernant la Vierge de l'Ascension et l'archange Michel, pp. 93–94 et 111.

[939]Sur l'iconographie du Christ on lira A. Papageorgiou, Εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος, *Κυπρ.Σπουδ.* 32 (1968), 45–55.

[940]Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 224–29.

[941]Wilpert, *Moisaiken,* IV, pl. 145, 3.

Saints-Anargyres et Saint-Stéphane de Kastoria, Kurbinovo, Lagoudéra, puis Sainte-Sophie de Trébizonde, Panagia de Moutoullas,[942] etc.

Le rôle du Christ dans cette iconographie est clairement défini par le texte inscrit sur son livre ouvert:

> ⌜Ἐ⌝γὼ εἰ/μι τὸ φῶς / τοῦ κόσμου · / ὁ ἀκολου/θῶν ἐμοὶ / οὐ μὴ πε//ριπατήσ⌜ῃ⌝ ἐν τ⌜ῇ⌝ σκο/τί⌜ᾳ,⌝ ἀλλ' ⌜ἕ⌝ξ⌜ει⌝ / τὸ φῶς / τῆς ζω/ῆς.
>
> Je suis la lumière du monde; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie.

C'est le verset johannique (Jn. 8:12), attesté également à Saint-Stéphane de Kastoria, peut-être aussi à Kurbinovo,[943] et relatif au basileus céleste dont le type émane de l'iconographie impériale romaine.[944] Cependant, l'épithète d'Antiphonètès, assignée ici à l'icône, tout comme les qualificatifs de Philanthropos, Sotèr ou Eléimon, viennent tempérer le rôle de toute puissance du Christ en évoquant son amour de l'humanité. En fait, la traduction anagogique de l'association du texte de Jean (8:12) avec l'épithète d'Antiphonètès désigne le Christ comme "seul garant de la lumière du monde."

Il faut remarquer également que le nom d'Antiphonètès est plutôt rare et que, mis à part l'iconographie, il existe à Chypre une église éponyme.[945] Etant donné les disparités dans les représentations, le Christ Antiphonètès ne semble donc pas constituer un type iconographique à proprement parler. En effet, le Christ est debout, bénissant, le livre fermé dans la main gauche, sur la mosaïque de Nicée (1056–67);[946] il en est de même à Lagoudéra à cette différence près que son livre est ouvert. Il est représenté en buste, vêtu du sakkos patriarcal à Saint-Jean-Baptiste (XIVe siècle) près de Serrès; il trône à Saint-Démétrios de Thessalonique (XIVe–XVe siècles).[947] On peut citer aussi la mention dans la vie de Nicon Métanoïté, selon laquelle une icône du Christ Antiphonètès était exposée dans son église à Sparte.[948]

Cela étant, l'origine constantinopolitaine de l'épithète du Christ est incontestable. Outre le fait que l'icône du Christ Antiphonètès se trouvait à l'église de la Vierge de Chalkoprateia, Michel Psellos rapporte que le culte de l'Antiphonètès devint populaire sous l'impulsion de l'impératrice Zoè († 1050). Elle prêtait, en effet, une dévotion particulière à une icône du Christ Antiphonètès à qui elle dédia une église où elle fut ensevelie.[949]

[942] Chatzidakis, *Καστοριά*, 52, sch. nº 12; 24, sch. nº 21, et Pelekanidis, *Καστορία*, pl. 28a; Chatzidakis, op. cit., 16 fig. 8, et Pelekanidis, op. cit., pl. 96; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 116; D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond* (Edimbourg, 1968), pl. 59B; et Mouriki, "Moutoullas," fig. 29.

[943] Voir les références correspondantes de la note précédente; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 226, 228.

[944] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 228.

[945] Cf. Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, II: V.A, 58 sqq.

[946] Shmit, *Nikaia*, pl. XXVII; Mango, *The Brazen House*, 146 sq., fig. 24; et idem, "The Date," 252.

[947] Voir Z. Rasolkoska-Nikolovska, "Le Christ Antiphonitis d'après les monuments à Chypre," *Πρακτικὰ τοῦ Δευτέρου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου* (op. cit. note 76), II, 525, fig. 4 et 525–26, fig. 5 (respectivement); y sont cités deux autres exemples. S. Tomeković (*Maniérisme*, I, 118) signale l'exemple de l'Episkopè du Magne.

[948] Voir *BHG*³, I, 222, §64, 40–41; et surtout A. Kazhdan and H. Maguire, "Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art," *DOP* 45 (1991), 14–15.

[949] L'icône avait des pouvoirs magiques et prédisait l'avenir par des changements subtils de teintes du visage du Christ: la pâleur indiquait un désastre et le rose était de bonne augure; Mango, *The Brazen House*, 146; M. Psellos, *Chronographie* (Paris, 1926), I, livre VI, ch. 66 (Περὶ τοῦ Ἀντιφωνητοῦ); et Kazhdan and Maguire, "Texts," 15.

Elle frappa également des monnaies (histaménon de 1041–42) avec l'effigie du Christ désigné par cette même épithète.[950] Dire que le Christ de l'Arakiotissa fut placé sous un nom constantinopolitain ne fait aucun doute.

La Vierge Eléousa (Figs. 77, 78) Conformément à une tradition attestée depuis le IXe siècle, à l'exemple de la Dormition de Nicée, l'icône murale de la Vierge se place sur le pilier nord de la clôture du choeur et il s'agit le plus souvent, mais pas seulement, d'une Vierge à l'enfant. En effet, celle-ci est interchangeable et peut être substituée soit à une Vierge en prière, l'Hagiosoritissa,[951] soit à une Vierge d'intercession, la Paraklèsis dont elle est la principale variante: image éponyme de la Hagia Sôros (sainte relique: la ceinture de la Vierge) conservée à l'église de la Vierge de la Chalkoprateia près de Sainte-Sophie.[952]

La Vierge d'intercession, comme à Lagoudéra, figure la tête inclinée et déploie d'une main un phylactère avec prière; l'autre est appliquée contre la pointrine. Le plus ancien exemple de ce type iconographique est, à notre connaissance, la mosaïque (IXe siècle?) de Saint-Démétrios de Thessalonique.[953] Pour le XIe siècle on peut citer la miniature de l'Evangéliaire de Homs (fol. 349v) daté de 1054, l'icône célèbre de Spolète (1085–1185),[954] et pour le XIIe siècle, hormis l'exemple de l'Arakiotissa, les fresques de Pérakhorio, Kurbinovo, Mirož et Asinou[955] (à en juger par la version actuellement visible qui reproduit normalement l'image d'origine). S'y ajoutent, pour se limiter à celles là, l'icône du Sinaï (XIIIe siècle), les icônes murales de Saint-Nicolas de Manastir (1271), de la Vierge de Moutoullas (1280) et de Saint-Jean-Lampadistès à Kalopanagiotès (XIIIe siècle).[956]

Dans la plupart des cas ci-dessus mentionnés, la Vierge est désignée comme Paraklèsis. En revanche, les représentations chypriotes portent exceptionnellement l'épithète d'Eléousa.[957] Ainsi en est-il à Lagoudéra, Asinou, Moutoullas, Kalapanagiotès et de l'icône de la Vierge de l'Enkleistra.[958] Cette particularité onomastique a incité le Père

[950] R. Bellinger et P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection,* III, DOS (Washington, D.C., 1973), 162–64, table 16, IVc, pls. LVIII, 1.

[951] Bibliographie essentielle concernant ce type iconographique de la Vierge: M. Andaloro, "Noti sui temi iconografici della Deesis e delle Haghioritissa," *RIASA* 17 (1970), 85–153; S. Der Nersessian, "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection," *DOP* 14 (1960), 71–86; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 229 sq.; Kalokyris, *Θεοτόκος,* 55, 70; M. Vloberg, "Types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin," *Maria: Etude sur la sainte Vierge,* éd. H. du Manoir (Paris, 1952), II, 422–25.

[952] Cf. Cormack, *Writing in Gold,* 159.

[953] R. Cormack, "The Church of Saint Demetrios: The Watercolours and Drawings of W. S. George," *The Byzantine Eye,* II, 72, nº 42; et Kalokyris, *Θεοτόκος,* 55.

[954] Leroy, *Manuscrits syriaques,* 225 sqq., §2, album: nº VI, pl. 51, 2; et W.-F. Volbach et J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und christlichen Osten,* Propyläen Kunstgeschichte 3 (Berlin, 1968), pl. 49a.

[955] Voir respectivement: Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 48; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 229 sqq., figs. 117–18; ibid., 230 note 765; et Stylianou, *Painted Churches,* 133, fig. 68.

[956] Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 173; II, 160 sq.; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 120; Mouriki, "Moutoullas," 189–90, fig. 7; et Young, *Byzantine Painting,* 197, fig. 15.

[957] Type iconographique qui désigne ordinairement la Vierge portant l'enfant sur le bras droit, vers lequel elle incline la tête: A. Grabar, "L'Hodigitria et l'Eléousa," *ZbLikUmet* 10 (1974), 3–14; M. Matić-Djurić, "Eléousa. A la recherche du type iconographique," *JÖB* 25 (1976), 259–67, surtout 262–63; N. Thierry, "La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne," *Zograf* 10 (1979), 59–70; et E. Tsigaridas, Εἰκόνα Παναγίας Ἐλεούσας ἀπὸ τὴν Καστοριά, *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 10 (1980–81), 237–87.

[958] Se reporter respectivement aux notes 955, 956; et pour l'icône: Mango et Hawkins, "Hermitage," 162, fig. 54.

Walter à formuler l'hypothèse que l'Eléousa est la réminiscence d'une icône similaire qui se trouvait à l'église éponyme au monastère du Pantocrator à Constantinople.[959]

Toujours est-il que l'épithète de Paraklèsis se rapporte aux Canons du même nom (Παρακλητικοὶ κανόνες) qui sont dédiés à la Théotokos. Le texte inscrit sur le phylactère de la Vierge, qui varie peu d'un monument à l'autre, en témoigne. C'est un dialogue entre elle-même et le Christ. Les paroles de la Vierge sont, ici, tracées en caractères noirs et celles du Christ en lettres rouges (Fig. 78):

+ Τ⌜ί⌝ μ⌜ῆ⌝(τη)ρ / ⌜αἰ⌝τ⌜εῖ⌝ς(·)
Τ⌜ὴ⌝ν / βροτῶν / σ⌜ω⌝τηρίαν·
Παρώργι/σὰν με·
Συ/μπάθησον / υ⌜ἱὲ⌝ μου·
Ἀλλ᾽ οὐ/κ ἐπιστρέ/φουσιν·
καὶ / Σ⌜ῶ⌝σον χά/ριν·
⌜Ἔ⌝ξουσιν / λύτρ⌜ω⌝ν·
Εὐχα/ριστ⌜ῶ⌝σ⌜ὺ⌝ λόγε.

+ "Que demandes-tu mère?"
"– Le salut des mortels;"
"– Ils m'ont irrité;"
"– Prends compassion ô mon fils;"
"– Ils ne se repentent pas;"
"– Conserves-leur ta grâce;"
"– Sauf si (ils présentent) des fruits (de pénitence);"
"– Je te rends grâce ô Verbe."

Dans l'*Ἑρμηνεία*[960] ce texte est recommandé pour figurer sur le rouleau de la Vierge Paraklèsis, où l'incipit qui manque ici-même est explicite de l'intercession de la Vierge auprès de son fils; on retrouve ce vers manquant dans l'exemple de Moutoullas. En fait, le dialogue entre le Christ et la Vierge est puisé dans un canon dû à Théodore Studite[961] et chanté à l'office vespéral de vendredi et le vendredi saint. Très précisément, dans la 9e Ode du Canon, le pécheur prie la Vierge d'intercéder pour lui, la Vierge supplie le Christ en faveur du pécheur et le Christ répond à la Vierge.[962]

Les Canons "d'imploration" (Παρακλητικοὶ κανόνες) étaient à l'origine adressés à une icône donnée de la Vierge, à l'occasion de processions liées au monastère du Pantocrator à Constantinople: cérémonies décrites dans son typikon (1136).[963] Or, si l'épithète de l'Eléousa se rapporte à une icône de la Vierge exposée au monastère du Pantocrator, il est plus que vraisemblable que nous sommes en présence d'une iconographie de la Vierge liée à ce monastère. A ce titre, l'exemple de l'Arakiotissa (et ceux plus tardifs à

[959] C. Walter, "Further Notes on the Deësis," *REB* 28 (1970), 161–68; et Mouriki, "Moutoullas," 190 note 82.

[960] Dans l'*Ἑρμηνεία*, 280, la couleur des caractères est inversée.

[961] C'est, entre autres, Théodore Stoudite (VIIIe–IXe siècles) qui décrivit le rôle de la Vierge comme médiatrice, en vertu de son autorité maternelle; le Christ ne saurait qu'entendre les médiations de sa mère: Der Nersessian, "Two Images," 74 sq.

[962] Cf. *Epigrammatum Anthologia Palatina*, éd. E. Cougny (Paris, 1927), 423, n° 125; S. Eustratiadis, *Θεοτοκάριον* (Paris, 1931), 84–87; et S. Salaville, "Marie dans la liturgie byzantine," *Maria* (op. cit. note 951), I, 315.

[963] Cf. N. Ševčenko, "Icons in the Liturgy," *DOP* 45 (1991), 52–55, fig. 22; et Dmitrievskij, *Opisanie*, I, Τυπικά, 677–78; et surtout P. Gautier, "Le typikon du Christ Pantocrator," *REB* 32 (1974), 1–145.

Chypre également) constitue, à la fois, un témoignage concret et le plus ancien de ceux qui nous sont parvenus.

Jean Baptiste (Fig. 64) Derrière la Vierge Eléousa, et aux côtés de la Présentation du Christ (paroi nord) se trouve Jean Baptiste, le troisième personnage de la Deèsis des piliers de la clôture du choeur.[964] Bien qu'il s'agisse d'une composition asymétrique, la présence du Prodrome est due—à l'instar d'une Deèsis classique—au fait qu'il est le dernier des prophètes et le premier témoin de l'Incarnation avant même que le Christ ne soit né, selon Théodore Stoudite qui rajoute que Jean se réjouit dans le ventre de sa mère lorsqu'il entendit la salutation de Marie à Elisabeth.[965] Cependant, le plus important, ici, réside dans l'interprétation de son attitude et du texte inscrit sur son phylactère.[966] Il bénit la main tendue loin du corps de telle sorte que les liens avec Syméon à l'enfant, à sa droite, ne fassent pas de doute. En tous cas, le geste de Jean n'est pas sans rappeler l'exemple de l'icône (VIe siècle) de Kiev où il désigne, en effet, un Christ en médaillon placé au-dessus de son épaule.[967]

Le texte de son rouleau est une péricope de Jean (1:29):

+ ⌜Ἴ⌝δε ὁ / ἀμν⌜ὸ⌝ς / το⌜ῦ⌝ Θ(εο)ῦ / ὁ α⌜ἴ⌝ρων / τ⌜ὴ⌝ν ⌜ἁ⌝μαρ/τίαν τοῦ κόσ/μου.

+ Voici l'agneau de Dieu qui ôte le péché du monde.

C'est un verset qui apparaît sur des dizaines de représentations, depuis les plus anciennes (l'icône précitée et l'ampoule de Bobbio du VIe siècle),[968] jusqu'à celles de l'époque mésobyzantine (icône du XIe siècle à Saint-Georges de Constantinople, Saint-Nicolas-du-Toit, Chapelle Palatine, Kurbinovo, etc.).[969] L'exégèse de ce verset est explicite du rôle du Baptiste en tant que prophète du sacrifice et de la rédemption, en même temps qu'il est le témoin de l'Incarnation du Christ. Ainsi, le texte de Jean est illustré en quelque sorte par la Présentation du Christ dans le voisinage immédiat. Le Christ enfant dans les bras de Syméon n'était-il pas interprété comme étant l'agneau destiné au sacrifice?[970]

Le témoignage du Prodrome, sur les deux natures du Christ, devint un topos dans la littérature ecclésiastique. L'exemple de Sophronios de Jérusalem (634–638) qui composa un dialogue entre le Christ et Jean est en ce sens très parlant: ce dernier craignant d'être consumé au contact de la divinité du Christ, il lui fut répondu qu'en tant que prophète-précurseur il se devait de savoir qu'il avait été conçu dans le ventre d'une vierge

[964] On lira à ce sujet Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 230 sqq.; et en général sur Jean Baptiste: J.-H. Emminghausen, *Johannes des Täufer* (Recklinghausen, 1965); et A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art* (Paris-Grenoble, 1957), 188 sqq.

[965] Der Nersessian, "Two Images," 45.

[966] Cf. K. Corrigan, "The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev," *DOP* 42 (1988), 1–11.

[967] Ibid., 2–3, fig. 1; et Weitzmann, *Icon,* 52, fig. 7.

[968] Corrigan, "John the Baptist"; et A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza Bobbio)* (Paris, 1958), 43, n° 20, fig. LIII.

[969] Lazarev, *Storia,* fig. 316; Papageorgiou, *Masterpieces,* pl. VIII, 2; Demus, *Norman Sicily,* fig. 21; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 231 (en note 769 sont cités d'autres exemples).

[970] Voir ci-dessus.

et qu'il fut porté dans ses bras étant enfant.[971] Ce n'est sans doute pas par hasard que l'image en vis à vis de l'icône de Jean Baptiste soit la Vierge Arakiotissa à l'enfant.

Si l'icône murale du Prodrome revêt une signification dogmatique, explicite des deux natures du Christ, soulignée par le texte de son rouleau, il s'agit en fait d'une réminiscence du concile de Constantinople (692) dont le canon 82 recommanda la représentation "au lieu de l'ancien l'agneau, la figure, selon ses traits humains, du Christ notre Dieu, l'agneau qui ôte le péché du monde."[972] En tout état de cause, pendant le rite de la Proskomidie le prêtre récite le texte johannique (1:29) ce qui atteste des connotations liturgiques dans l'image du précurseur.

Enfin, la représentation de Jean Baptiste en tant qu'icône de la Deèsis des piliers de la clôture du choeur est un trait nouveau de l'iconographie de la fin du XIIe siècle.[973] En témoignent, entre autres, les cas de Kurbinovo, Katô Lefkara et Asinou (XIVe siècle).[974]

La Vierge Arakiotissa pleine de grâce (Figs. 3–5) Il est à noter, en premier lieu, que l'épithète assignée à la Vierge, titulaire du monument (on le retrouve également sur l'icône portative qui lui est dédiée)[975] est d'origine phytonymique—tout comme le nom de Lagoudéra[976] et celui de la Vierge Phorviotissa d'Asinou.[977] Ainsi, Arakiotissa est un adjectif féminin provenant du mot *arakas* (ἄρακας) qui signifie pois (famille de papilionacée). C'est un phénomène courant tant à Chypre qu'à l'extérieur. En fait la configuration des lieux inspire la toponymie et, en l'occurrence, devient éponyme d'une église ou d'une icône.[978]

En second lieu, les exemples d'icônes murales représentant le saint titulaire d'une église sont aussi anciens que les portraits votifs (VIIe siècle) de Saint-Démétrios de Thessalonique[979] et, à l'époque mésobyzantine, de celui de Sainte-Barbe de Soğanlı où la sainte patronne occupe le pilier nord de la clôture du choeur.[980] Au XIIe siècle, les icônes des titulaires de l'église se multiplient et parfois même elles remplacent celle du Christ (Saint-

971 Cf. Corrigan, "John the Baptist," note 27 et sqq.

972 Voir l'étude "iconoclaste" de C. Jolivet-Lévy, "Le Canon 82 du concile Quinisexte et l'image de l'agneau: à propos d'une église inédite de Cappadoce," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 15 (1993–94), 45–52, en particulier 51; Mansi, IX, 977 sqq.; et Corrigan, "John the Baptist," 3, 6.

973 Hadermann-Misguich, "Peinture monumentale," 254–55; et Tomeković, *Maniérisme*, I, 263.

974 Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 230–31; Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 223 sqq.; et Stylianou, *Painted Churches*, 133, fig. 68.

975 A. Papageorgiou, Δύο βυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα, *RDAC* (1976), 267; et idem, *Εικόνες της Κύπρου* (Nicosie, 1991), 18, nº 11.

976 Le nom même de la vallée et du village de Lagoudéra peut facilement se rapporter au cyclamen. En effet, Lagoudéra ou Laoudéra, qui dérive assurément de *lagoudin* ou *laoudin* est le nom vernaculaire du cyclamen (λαγούδιν ou λαούδιν), qui signifie à l'origine petit lièvre, désigne dans le parler chypriote, le cyclamen pour la ressemblance de ses pétales avec les oreilles de l'animal. De plus, l'antique terminaison–ερα se rapporte traditionnellement à un phytonyme: S. Menardos, Τοπωνυμικὸν τῆς Κύπρου, *Τοπωνυμικαὶ καὶ λαογραφικαὶ μελέται*, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν 4 (Nicosie, 1970), 38; voir également J. C. Goodwin, *A Historical Toponomy of Cyprus* (Nicosie, 1977), 371.

977 Cf. Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, I, 3 sq. et II, VI.A, 77 sqq.

978 On lira à ce sujet M. K. Christofidis, Τὰ ἐπωνύμια τῆς Παναγίας ἐν Κύπρῳ, *Κυπριακὰ Γράμματα* 165 (1949), 92, 94; K. Spyridakis, Ἡ Μονὴ Μακεδονιτίσσης τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Κύπρου, *Κυπρ.Σπουδ.* 7 (1943), 1–4; et J. Themelis, *Αἱ ἐπωνυμίαι τῆς Παναγίας ἐν Κύπρῳ* (Jérusalem, 1926), 313.

979 Cormack, "The Church of Saint Demetrios," nº 40; Lazarev, *Storia*, fig. 48.

980 Jerphanion, *Eglises rupestres*, II.ii, 307–22; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 262 note 47; et Restle, *Kleinasien*, III, fig. 433.

Pantéléimon de Nérézi).[981] On trouve des icônes des saints titulaires à Saint-Nicolas-du-Toit, Saint-Nicolas-Kasnitzès, aux Anargyres de Kastoria et à Saint-Georges de Kurbinovo pour ne citer que les plus remarquables.[982]

Ici, la Vierge Arakiotissa, bien qu'il s'agisse de la seconde image de la Vierge dans le naos, est explicitement désignée comme l'icône dédicatoire. L'icône révèle, par l'inscription qui s'y insère, l'identité et le but de la requête du donateur.[983] Celle-ci, étant donné qu'elle flanque le Christ Antiphonètès, à droite, fait également partie de la Deèsis.

Les termes dramatiques de l'imploration du donateur Léon Authentou (évoqué plus haut) qui prie afin d'être reçu parmi les élus après sa mort,[984] répondent en un sens au type iconographique de la Vierge Arakiotissa. En fait, nous sommes en présence d'un nouveau type iconographique et de l'exemple le plus ancien d'une Vierge aux symboles de la Passion. Elle est ainsi définie par l'existence de deux anges/archanges au dessus de ses épaules; en effet, ils l'accompagnent brandissant les instruments de la Passion. L'ange de droite tient la croix et l'ange de gauche la lance. Cette iconographie résulte du développement des traits d'humanisation de la peinture à l'époque.[985] En tous cas, l'icône murale de la Vierge Arakiotissa—nous l'avons vu à plusieurs reprises—enrichit l'interprétation aussi bien des images en vis à vis (la Présentation de Jésus et Jean Baptiste), que de la Dormition au-dessus: iconographies auxquelles elle s'associe.[986]

En dernier lieu, deux éléments de détails doivent être notés: d'une part, la tunique courte du Christ enfant Anapéson et cette sorte de ceinture blanche clavée qui se croise sur son buste enserrant la taille; d'autre part, le thokos de la Vierge. Les premières apparaissent à la fin du XIIe siècle et on les retrouve à Monreale[987] avant de devenir un trait typique des icônes du XIIIe siècle reproduisant la Kykkotissa ou des panneaux représentant des madonnes du Duecento. Le thokos, quant à lui, rappelle également celui de la Kykkotissa du Sinaï du XIIIe siècle. Dans les deux cas, D. Mouriki penche pour une origine chypriote,[988] avis que nous partageons.

L'archange Michel (Fig. 79) La Panagia Arakiotissa est flanquée à droite de l'icône murale représentant l'archange Michel. Debout sur un souppédion,[989] il porte le costume impérial des Comnènes (Vat. grec. 1176, Urbin. Vat. grec. 2, Vat. grec. 666),[990] tient le

[981] Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* II, fig. 32.

[982] Voir respectivement Stylianou, *Painted Churches,* 64, fig. 25; Chatzidakis, *Καστορία,* 59, fig. 11, et Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 57a; Chatzidakis, op. cit., 32, fig. 10, et Pelekanidis, *Καστορία,* pls. 26a, 28b; et Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 114.

[983] Se reporter au paragraphe relatif aux inscriptions, pp. 4–5 supra.

[984] En ce qui concerne la forme des requêtes sacrées voir A. Kominis, *Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματοποιοί* (Athènes, 1966), 33 sqq.

[985] Bibliographie principale sur la Vierge de la Passion: G. Sotiriou, Θεοτόκος ἡ ᾽Αρακιώτισσα, 87–91; Kalokyris, *Θεοτόκος,* 78 sqq.; Maguire, *Eloquence,* 59 sq.; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* II, 60 sqq.; Belting, *Bild und Kult,* 324 sq., fig. 176; C. Baltoyianni, Παραλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέου Ρίτζου, *Θυμίαμα* (op. cit. note 724), I, 23–33, pl. III/1.

[986] Se reporter à l'examen des représentations citées pp. 79–83, 109–10, et notamment 97–98.

[987] Voir E. Kitzinger, *Monreale* (Palerme, 1960), pl. 102.

[988] "13th Century," 31.

[989] Sur ce coussin-de-pieds impérial voir Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 509 sq.; et eadem, "Tissus de pouvoir," 121–28.

[990] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* figs. 128, 142; Stornajolo, *Omilie,* 83; et Lazarev, *Storia,* fig. 260.

globe ou disque blanc et le labarum où est inscrit le trisagion (Is. 6:3).[991] L'iconographie des archanges avec le costume impérial[992] est connue depuis l'époque paléobyzantine (Saint-Apollinaire in Classe)[993] et elle devient courante à l'époque mésobyzantine, comme en témoignent notamment les exemples célèbres de la Dormition de Nicée, Sainte-Sophie de Constantinople et Sainte-Sophie de Kiev.[994]

L'emplacement de l'archange, ici à droite de la Vierge Arakiotissa, à proximité des icônes de la clôture du bèma formant une Deèsis, nous incite à nous interroger sur son rôle. Fait-il partie de la Deèsis, ou est-il investi seulement des fonctions d'ange gardien de l'église? A notre sens, les deux rôles conjugués ne sont pas incompatibles. Dans les prières eucharistiques de la Proskomidie, les archanges sont cités immédiatement après la Vierge et avant Jean Baptiste,[995] d'où découle leur présence. Cela est patent dans les Deèsis "enrichies" des ivoires (Triptyques "Harbaville" du Louvre et du Vatican)[996] ou dans certains manuscrits (Skylitzès, fol. 64v du XIIe siècle)[997] qui confortent l'idée que l'archange, ici, puisse s'inscrire dans la Deèsis. D'autre part, son rôle d'ange gardien peut être étayé tant par la forme de la représentation en icône isolée que par son emplacement face à la porte d'entrée. En effet, la situation traditionnelle des anges gardiens de l'église est normalement celle des parois encadrant la porte, ou à proximité. C'est le cas à Saint-Jean de Çavuşin (913–920), à la basilique de Xanthos en Lycie (XIe siècle) et dans plusieurs monuments datés du XIIIe siècle comme Katô Lefkara, Yüksekli, Moutoullas et Saint-Jean-Lampadistès.[998] Il faut enfin ajouter que la fonction des anges gardiens se précisera clairement à partir de la fin du XIIIe siècle, lorsqu'ils seront représentés à l'entrée de l'église, vêtus du costume militaire, l'épée nue dans la main et explicitement nommés.[999]

Nicolas[1000] (Fig. 80) Sur l'alette occidentale de la porte nord se trouve le portrait en pied de Nicolas dont la physionomie permet, sans conteste, l'identification avec l'évêque

[991] Sur les attributs et le costume impérial des archanges dans les sources littéraires on verra Mango, "St. Michael," 39–62. Voir également Kazhdan, *Saints,* I, 1.

[992] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 195 sqq.; C. Lamy-Lassale, "Les archanges en costume impérial dans la peinture italienne," *Synthronon* (op. cit. note 568), 189–98; Mango, "St. Michael"; Mouriki, *Νέα Μονή,* 121–23.

[993] F.-W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Wiesbaden, 1958), III, fig. 402.

[994] Shmit, *Mosaiken,* pls. XVIII, XIII, XIV, et Lazarev, *Storia,* fig. 25; Mango, *St. Sophia* (op. cit. note 353), 30, fig. 22; et Lazarev, *Murals,* 36, fig. 19.

[995] Cf. Brightman, *Liturgies,* I, 357 sq.; et E. Kantorowicz, "Ivories and Litanies," *JWarb* 5 (1942), 72 sq.

[996] Kantorowicz, "Ivories and Litanies," pl. 18a–b; Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* II, n° 33, n° 32; et *Byzance* (op. cit. note 135), 233–36, n° 149, figs. 1–2.

[997] Madril. Bibl. Nacional, codex vitr. 26–2: A. Grabar et M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de Madrid* (Venise, 1979), n° 159, fig. 66; et Cutler, "Deēsis," 148, fig. 1 (la miniature du Skylitzès montre une épistyle avec Deèsis composée d'icônes de la Vierge et d'un archange derrière elle, etc.).

[998] Thierry, "Gülli dere," 97–154; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 115 sq., et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 225, pl. XXXVIII, 1; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yuksekli," 113, fig. 1 et 129 sq.; C. Jolivet-Lévy, "Peintures byzantines inédites à Xanthos (Lycie)," *JÖB* 32.5 (1982), 75; Mouriki, "Moutoullas," 198, pl. LXXXI; et Young, *Byzantine Painting,* 199–201.

[999] Voir A. Xyngopoulos, Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ φύλαξ, *BNJ* 10 (1933), 184.

[1000] Evêque de Myra en Lycie mort en 325. Ménologe, 6 décembre: *Synaxarium CP,* cols. 281–84 (*Synaxaire,* II, 53–56).

de Myra.[1001] Le type physionomique du portrait du saint suit en général un développement analogue à ceux de Jean Chrysostome, Basile et Grégoire de Nazianze, tout au moins en ce qui concerne la période comnène.[1002] Evolution achevée ou peu s'en faut dès le XIe siècle,[1003] attestée par les exemples entre autres de Hosios Loukas et de Sainte-Sophie de Kiev[1004] et, à Chypre même, avec les exemples du début du XIIe siècle de Saint-Nicolas-du-Toit et d'Asinou.[1005] Dans tous les cas, Nicolas a le crâne dolichocéphale, la face amincie, les pommettes saillantes, la chevelure blanche et la barbe floconneuse, légèrement bouclée, portée en collier.[1006] Traits qui, au milieu du XIIe siècle, seront accusés selon la tendance générale de l'époque et définitivement fixés.[1007] En témoigne la morphologie commune aux nombreux portraits à partir de cette époque dont les exemples de Cefalù, d'Hagios-Nicolas-Kasnitzès, de Pérakhorio, de Kurbinovo, du Christ Antiphonètès, ainsi que les icônes du Sinaï[1008] sont les plus remarquables.

A la Panagia Arakou, l'évêque est représenté une première fois déjà dans l'abside parmi les évêques officiant. Dans le portrait du naos les seules différences sont la couleur du phélonion, les motifs de ses insignes épiscopaux et le fait qu'il tient un codex, ce qui est normal pour une représentation de ce type.

Nous écartons d'emblée l'hypothèse d'un choix dû au hasard et dépourvu de sens. La question posée est la raison de cette deuxième représentation de l'évêque. Si la participation de l'archange Michel dans une extension éventuelle de la Deèsis est quasi certaine, il est probable qu'elle le soit également pour Nicolas. Le constat de la participation du saint dans plusieurs types et exemples de Deèsis "trimorphiques" (icône de la première moitié du Xe siècle du Sinaï, triptyque en ivoire de Moscou de la même époque, etc.),[1009] ou dans les Deèsis "enrichies" (Psautier de Berlin no. 3807),[1010] le laisse penser.

Qu'il soit également rappelé que Nicolas est le saint favori des iconographes et peintres d'icônes—et de leurs clients—en vertu de ses qualités de thaumaturge certes, mais aussi pour son efficacité (prouvée de son vivant) en tant qu'intercesseur; raison pour

[1001] Concernant ce saint on lira: Walter, *Art and Ritual,* 79; A. Dörrer, s.v. Nikolaus von Myra, *LThK* 7: 994–95. Pour l'état de la question sur la bibliographie relative aux sources hagiographiques et l'iconographie du saint on verra Ševčenko, *Saint Nicholas,* 14–15, et Kazhdan, *Saints,* I, 53.

[1002] Le plus ancien et unique exemple préiconoclaste représentant Nicolas est l'icône du VIIe siècle du Sinaï. Le type physionomique de l'évêque est fort éloigné de la morphologie adoptée à partir du XIe siècle; Weitzmann, *Sinai Icons,* 58 sq., pl. XXIV, B33.

[1003] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 84; et Sacopoulo, *Asinou,* 82.

[1004] Respectivement Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 17; et V. Lazarev, *Mosaiki Sofii Kievskoj* (Moscou, 1960), pl. 53; Logvine, *Kiev,* figs. 69, 73.

[1005] Cf. Sacopoulo, *Asinou,* pl. XXIIC; et Stylianou, *Painted Churches,* 64, fig. 252.

[1006] Sacopoulo, *Asinou,* 82.

[1007] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 84.

[1008] Demus, *Norman Sicily,* fig. 7A; Chatzidakis, *Καστοριά,* fig. 11; Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 27 (bien que la couche picturale du portrait soit ici estompée, on parvient à distinguer l'essentiel de la physionomie du saint); Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 167; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II: V.A, fig. 11; et Weitzmann, *Sinai Icons,* pls. XXVIII, B61, CXX; et idem, "St. Nicholas Triptych on Mount Sinai" (op. cit. note 185), figs. 6–9.

[1009] Weitzmann, *Sinai Icons,* n° B53, 85–87, pls. XXXIII, CIX; Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* II, pl. XXIX, 73: dans les deux cas, il s'agit d'une Deèsis auprès de la Vierge à l'enfant flanquée de Nicolas et de Jean Baptiste et Jean Chrysostome respectivement.

[1010] G. Stuhlfauth, "A Greek Psalter with Byzantine Miniatures," *ArtB* 15 (1933), 311–26; Lazarev, *Storia,* fig. 238.

laquelle il fut si souvent choisi[1011] comme saint patron.[1012] A ce titre, la présence du portrait de l'évêque dans la travée centrale du naos de l'Arakiotissa n'est-il pas la preuve *a silentio,* soit d'un second saint patron de l'église (représenté une deuxième fois comme la Vierge),[1013] soit d'un second saint protecteur—intercesseur de Léon Authentou? L'hypothèse a le mérite de la vraisemblance.

En tous cas, des exemples d'églises avec deux ou trois titulaires existent. A Constantinople le martyrion de Saint-Artémios (début du VIIe siècle) était également dédié à Jean Baptiste et leurs icônes étaient exposées sur le templon;[1014] la Néa Ecclèsia (800) était dédiée au Christ, à la Vierge, aux Archanges, à saint Elie et à saint Nicolas. Ainsi, en Cappadoce, la dédicace d'une chapelle (Göreme 9) du Xe siècle à la Théotokos, Jean-Baptiste et Saint-Georges est attestée par inscriptions et par la présence d'une iconographie correspondant à chaque titulaire.[1015] De même, à Corfou, au village d'Hagios Markos, une église de la fin du Xe siècle est placée sous le vocable de Saint-Elie et Saint-Mercure.[1016]

Les coryphées des apôtres[1017] (Pls. 2, 3, Fig. 18)

Piliers de l'Eglise, les coryphées des apôtres Pierre et Paul occupent en paires les faces nord et sud des piliers centraux du naos (Fig. 18); le parallèle anagogique est en tous cas excellent. Les deux apôtres sont vêtus à l'antique, comme il est de coutume, et présentent des phylactères avec inscriptions. Le fait qu'ils tournent la tête dans la direction du Christ Antiphonètès vers qui ils bénissent, implique qu'ils enrichissent en même temps qu'ils prolongent la Deèsis des piliers de la clôture du bèma; ne sont-ils pas constamment cités dans les prières d'Intercession?[1018] Leur emplacement ici, sur les piliers centraux du naos, est une disposition qui rappelle les exemples de Hosios Loukas, de Bačkovo et, plus tard, de la Pammakaristos (1310–15) où les deux coryphées flanquent l'entrée du naos.[1019] Une disposition analogue se retrouve également à Pérakhorio, alors qu'au Christ Antiphonètès, à l'instar de Lagoudéra, Paul et Pierre occupent les colonnes engagées centrales du naos; de même à Moutoullas ils sont en vis à vis dans les parties ouest et à l'Enkleistra de Saint-Néophyte ils flanquent la porte d'entrée du naos.[1020]

[1011] Ševčenko, *Saint Nicholas,* 173.

[1012] Il est intéressant de noter, à cet égard, que Nicolas est l'unique saint patron à avoir été représenté sur un frontispice de manuscrit, le Vat. reg. grec. 1 (fol. 3), où les donateurs se prosternent à ses pieds: Spatharakis, *Portrait,* 7–17, fig. 2; Walter, *Art and Ritual,* 39. De même, Nicolas est l'évêque le plus fréquemment représenté sur les sceaux des ecclésiastiques et civils: Cutler, "Deēsis," 147; et Walter, *Art and Ritual,* 82.

[1013] Il en va de même à Pérakhorio pour Pierre et Paul, les titulaires de l'église: Megaw et Hawkins, "Perachorio," 380.

[1014] Voir C. Mango, "On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople," *Zograf* 10 (1979), 40–43; idem, *Architecture* (op. cit. note 55), 198.

[1015] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 109; et Jerphanion, *Eglises rupestres,* I, 121–37.

[1016] P.-L. Vocotopoulos, "Fresques du XIe siècle à Corfou," *CahArch* 21 (1971), 151 sqq.

[1017] Ménologe, 29 juin: *Synaxarium CP,* cols. 777[19] sqq.

[1018] Plusieurs exemples cappadociens associent Pierre et Paul à la Grande Deèsis: Göreme 29a, Bahattin Direklı kilise, église de Bahattin (Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 321, 324), arcosolium entre Kokar et Pürenli seki kilise entre autres (Thierry, *Nouvelles églises,* 136).

[1019] Demus, *Byzantine Mosaic,* sch. 42, fig. 17a; Grabar, *Bulgarie,* 63, pl. III; et Mouriki, *Pammakaristos,* 47, 72.

[1020] Voir Mouriki, "Moutoullas," 195 sq., figs. 22–23; et Mango et Hawkins, "Hermitage," figs. 7–9.

Paul (Fig. 81) Paul figure sur le piédroit du pilier septentrional dans l'axe de l'image de la Vierge Eléousa et est donc à la droite du Christ Antiphonètès. Sur son phylactère est inscrit une péricope extraite de son épître aux Galates (5:22–23):

> + Ἀδελφοὶ / ὁ δὲ καρπὸ[ς] τοῦ / πν(εύματο)ς ἐστ⌜ι⌝ν· ἀ/γάπ⌜η,⌝ χαρ⌜ά,⌝ εἰ/ρήνη⌜,⌝ μακροθυ/μία, χρηστότης⌜,⌝ / ἀγαθωσύνη, / πίστις, πρ⌜ᾳ⌝ότ(ης)⌜,⌝ / ἐγκράτεια.

> + Frères, le fruit de l'esprit, c'est l'amour, la joie, la paix, la patience, la bonté, la bénignité, la fidélité, la douceur, la tempérance.

La physionomie de l'apôtre, caractérisée par un crâne dégarni et un long nez busqué sémitique,[1021] correspond aux descriptions d'Elpios le Romain, de Malalas et à celle des actes apocryphes de Paul et Thècle (IIe siècle) qui constituent la source principale et la plus ancienne de son portrait et dont les deux précédentes s'inspirent.[1022] Les traits du saint sont fixés dès les premiers siècles du christianisme et c'est sans doute pourquoi il bénéficie d'un portrait très individualisé et stable. Pour preuve, on peut avancer la comparaison entre l'effigie de Lagoudéra avec celles de Pérakhorio, du Christ Antiphonètès, de la Chapelle Palatine, de l'icône de Chrysaliniotissa à Nicosie (XIIIe siècle),[1023] etc.

Pierre (Fig. 82) Pierre est en vis à vis de Paul sur le piédroit du pilier sud qui fait face à l'icône murale du Christ. Malgré les impératifs architecturaux, Pierre conserve ici aussi une place à gauche du Christ.[1024] Sur son rouleau on lit le texte suivant:

> + ⌜Ἀ⌝γαπητοί· / παρακαλῶ ⌜ὡ⌝ς / π[α]ροίκους καὶ / παρεπιδήμους⌜,⌝ / ἀπέχεσθ⌜αι⌝ τῶν / σαρκικῶν ⌜ἐ⌝πι/θυμιῶν· α⌜ἵ⌝τινες / στρατεύ⌜ο⌝(ν)τ(αι) κατ⌜ὰ⌝ τ(ῆς) ψυχ(ῆς).

> + Bien-aimés, je vous exhorte, comme étrangers et voyageurs sur la terre, à vous abstenir des convoitises charnelles qui font la guerre à l'âme.

C'est un verset tiré de l'épître qui lui est attribuée (1P. 2:11) que recommande, également, à quelques différences près, l'*Ἑρμηνεία*.[1025] Le saint tient de la même main une croix hastée, à l'exemple de l'icône constantinopolitaine du Sinaï (seconde moitié du VIe siècle) et de celle de Dumbarton Oaks (vers 1280),[1026] et derrière son phylactère pend une paire de clefs. Ces dernières constituent indubitablement un attribut des plus typiques de Pierre et suggèrent ses fonctions de gardien des portes du paradis.[1027] C'est un élément iconographique associé à l'apôtre depuis l'époque paléochrétienne, dont on retrouve ensuite des exemples en Cappadoce (Haçlı kilise et les Saints-Apôtres de Soğanlı au Xe

[1021] Au sujet de l'iconographie de Paul, on lira D. Mouriki, "An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica," *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.* 8 (1975–76), 154–55 note 24 (avec bibliographie antérieure).

[1022] Voir *Ἔλπιος*, 400–402.

[1023] Megaw et Hawkins, "Perachorio," fig. 14 (presqu'estompée); Demus, *Norman Sicily*, fig. 16A; et Papageorgiou, *Byzantine Icons*, n° 16, 54, fig. 54, et Mouriki, "13th Century," 35 sq. Voir également K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 6 (Washington, D.C., 1983), figs. 34, 36, 38–40, 42, etc.

[1024] C'est le cas dans les représentations du Jugement dernier: Mouriki, "Unusual Representation," 154.

[1025] *Ἑρμηνεία*, 287.

[1026] Weitzmann, *Icon*, 54, fig. 8; et idem, *St. Peter*, passim.

[1027] Voir Jerphanion, "Les caractéristiques" (art. cit. note 900), 1.

siècle).[1028] La réapparition des clefs comme attribut de Pierre, à la fin du XIIe siècle, à Kurbinovo (Ascension)[1029] et à l'Arakiotissa témoigne de la pérennité d'une tradition byzantine et non pas d'une influence occidentale.[1030]

Il convient de remarquer, en ce qui concerne le type physique de Pierre, que la résistance des Byzantins à l'encontre des modèles romains eut pour conséquence une création extraordinaire et la démultiplication des types de portraits du saint—K. Weitzmann en a compté au moins sept.[1031] En tous cas, le maître de Lagoudéra a préféré—y compris pour les portraits du saint du cycle des fêtes—au lieu du type usuel de Pierre adopté par les peintres d'icônes des ateliers chypriotes de l'époque,[1032] la physionomie qui rappelle le quatrième type, décrit par K. Weitzmann comme "double roll type,"[1033] caractérisé ici par un casque de boucles. On retrouve ces traits sur le portrait de Pierre dans les scènes des Rameaux et de la Résurrection de Lazare à Asinou (1105–6), la Transfiguration d'Antiphonètès, sur une icône du XIIe siècle au Sinaï et, encore, sur l'icône murale de Moutoullas et sur une icône du XIIIe siècle au Sinaï.[1034]

Au vu de ces exemples, nous pensons qu'un prototype d'origine constantinopolitaine, connu d'abord à Chypre, depuis le début du XIIe siècle au moins, puis diffusé ensuite au Sinaï—à moins que ces deux icônes soient issues également des ateliers chypriotes[1035]—ait servi pour le portrait de l'apôtre de Lagoudéra. Un type iconographique que l'iconographe du monument qui nous occupe semble avoir promu à une certaine popularité manifeste au XIIIe siècle.

Les moines[1036] (Pls. 2–4 DD, Fig. 18)

Des portraits de saints-moines nous sont connus dès l'époque préiconoclaste en Egypte (Baouît)[1037] et à Rome (Sainte-Marie Antique).[1038] Mais, ce n'est qu'à partir du XIe

[1028] Jerphanion, *Eglises rupestres,* II, 273–91; Restle, *Kleinasien,* I, 145, nº XXXIV; et en particulier Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 52, 264.

[1029] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 167, figs. 81, 82.

[1030] Cf. Mouriki, "Unusual Representation," 155.

[1031] Weitzmann, *St. Peter,* passim.

[1032] Ibid., 18, figs. 1, 15, 16.

[1033] Ibid., 24.

[1034] Sacopoulo, *Asinou,* pls. VI, VIIab; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 60–61, figs. 19–20; Weitzmann, *St. Peter,* fig. 4; et ibid., 25 sq., figs. 25, 32; Mouriki, "Moutoullas," fig. 23; et Sotiriou, *Σινᾶ,* I, figs. 117–24; II, 112 sq.

[1035] Cf. Mouriki, "13th Century," 71 sqq.

[1036] Bibliographie principale sur l'iconographie des moines: A. Chatzinikolaou, s.v. Heilige (III, Asketen und Mönche), *RBK* 2: 1061 sqq.; Mouriki, *Νέα Μονή,* 229–30; eadem, *Pammakaristos,* 61–64; P. Müsseler, s.v. Asketen, *LChrI* 5: 263 sqq.; Sacopoulo, *Asinou,* 93 sqq.; S. Tomeković, "Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine," *Liturgie, conversion et vie monastique (Conférences Saint-Serge XXXVe semaine d'Etudes liturgiques* (Paris 28 juin–1er juillet 1988) (Rome, 1989), 307–31; eadem, "Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa," *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe,* Colloques scientifiques de l'Académie Serbe des Sciences des Arts 38 (Belgrade, 1987), 51–65; et eadem, *L'iconographie des moines dans l'iconographie des églises byzantines,* à paraître.

[1037] Voir notamment A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1946), II, 207–37; et Tomeković, "Place des saints," 307 (avec bibliographie antérieure).

[1038] W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique* (Rome, 1911), pls. XXI, XXV, XXX; P. G. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (a.d. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome,* Institutum Romanorum Norvegiae, Acta ad archaelogiam et artium historiam pertinentia 3 (Rome, 1969), pl. CXXIV; et Tomeković, "Place des saints."

siècle qu'une intrusion massive de moines est observée dans les églises monastiques. Elle est remarquable à Hosios Loukas, à la Néa Monè et au parecclèsion de la Sainte-Trinité de Koutsovendis avec 29, 16 et 18 portraits respectivement.[1039] Au XIIe siècle, le phénomène se répand avec comme conséquence principale la variation de leur localisation dans l'église. Néanmoins, les parties occidentales de la nef demeurent le lieu de prédilection de leur représentation, ce qui n'interdit pas toutefois qu'ils figurent ailleurs (bèma). Cette disposition, comme dans le narthex, est liée à des offices rituels monastiques décrits par les typika.[1040]

La présence des portraits de moines dans une église monastique va de soi (les cas de Hosios Loukas, parecclèsion de la Sainte-Trinité de Koutsovendis et de l'Enkleistra de Saint-Néophyte sont parlants) et elle ne nécessite pas qu'on s'y attarde. Cependant, le fait qu'une catégorie de moines des débuts du monachisme soit citée dans les prières de l'Intercession peut être explicite de l'inclusion des moines également dans des programmes iconographiques funéraires (Christ-Saveur de Chora, Pammakaristos).[1041]

A l'Arakiotissa—où en dépit du fait que trois moines (Onuphre et les deux Syméons) se trouvent dans le choeur tant pour des raisons formelles que théologiques—une véritable théorie de moines investit les parties occidentales du naos à l'exemple de Hosios Loukas, de la Néa Monè, de Sainte-Sophie de Thessalonique (narthex), de l'Episkopè de Santorin et d'Asinou.[1042]

Commençant par les piédroits (face orientale) des piliers centraux de la nef, six moines composent, en allant vers l'ouest, le registre hagiographique de Lagoudéra dans lequel il convient d'inclure, l'unique femme ascète du programme, Marie l'Egyptienne recevant la communion de Zosime. La théorie de moines du monument qui nous occupe, aujourd'hui incomplète, devait comprendre à l'origine un certain nombre des figures disparues avec la démolition de la paroi occidentale. Or, à en juger par l'exemple d'Asinou, il est probable, qu'il y eut six voire quatre moines comme on le suppose aussi pour la paroi ouest de Pérakhorio;[1043] cela donnerait donc au total dix portraits.

Les moines de l'Arakiotissa portent le grand habit: le mégaloskhèma traditionnel. Celui-ci se compose d'une tunique talaire, d'un scapulaire, le koukoullion orné de croisillons blancs (visible habituellement sur Antoine), et joint sur l'analabos, lequel est pourvu d'une cordelière qui permet de le soulever (Figs. 85–89). Enfin, un mantelet, le mandyas, est porté par dessus, tantôt noué, tantôt agrafé sur le buste.[1044]

Les moines présentent, ici, des phylactères avec leurs sentences, ce qui souligne le prestige de leur rôle de pères fondateurs du monachisme. De plus, à l'exception d'An-

[1039] Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* passim, et Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς,* pls. 32, 35, etc.; Mouriki, *Νέα Μονή,* 171 sqq., pls. 74–89. D'autres exemples du XIe siècle sont cités apud Tomeković, "Place des saints," 309.

[1040] Voir à ce sujet S. Tomeković, "Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe–première moitié du XIIIe s.)," *Byzantion* 58.1 (1988), 143 sqq.; et eadem, "Place des saints," 332 sqq.

[1041] Mouriki, *Pammakaristos,* 63 sqq.; et Tomeković, "Place des saints," 328 sqq.

[1042] Tomeković, "Place des saints," 320.

[1043] Cf. Megaw et Hawkins, "Perachorio," 335.

[1044] Sur le costume monastique voir P. Oppenheim, "Das Mönchskleid im christlichen Altertum," *RQ* 28, Supplementheft (1931), passim, pl. IV; P. de Meester, "Autour de quelques publications sur les habits des moines," *EphL* 47 (1933), 446–58; et P. Müsseler, s.v. Asketen, *LChrI* 5: 260.

toine et Sabas, ils tiennent une croix dans la main droite. Celle-ci, lorsqu'elle est mise dans la main des moines qui eurent une mort en paix et qui n'ont pas été martyrisés, relève d'une ancienne tradition assimilant le confesseur au martyr.[1045]

Les moines de l'Arakiotissa sont représentés, par nécessité formelle (mais pas seulement sans doute), par paire et disposés comme suit:

- Antoine et Sabas introduisent, de manière honorifique, la théorie des moines se répondant sur les faces orientales des piédroits des piliers centraux;
- Charitôn et Hilarion sont en vis à vis sur les embrasures intérieures de l'arc sud-ouest;
- Andronikos et Kyriakos l'Anachorète sont en vis à vis sur l'emplacement correspondant au nord dans l'arcade aveugle nord-ouest;
- la communion de Marie l'Egyptienne par Zosime représentée de part et d'autre de la porte sud.

Antoine[1046] (Figs. 83, 84) Moine illettré, l'unique texte qu'il nous légua est une lettre dictée à l'abbé Théodose, sur la pénitence.[1047] Il vécut dans le désert arabique de Thébaïde et était doué d'une profonde sagesse religieuse, d'un ascétisme rompu à tout épreuve. Il fut le fondateur de l'ascétisme, le père des anachorètes du désert.[1048] Avec Sabas et Euthyme il est le moine le plus représenté dans la peinture byzantine et peut-être le seul à avoir bénéficié d'une physionomie stable et si bien caractérisée.[1049] Couvert presque toujours du koukoullion[1050] (Psautier de Londres, fol. 151r; Ménologe de Basile II; icônes du Sinaï; Saint-Jean de Güllü dere; Episkopè de Santorin; Anargyres de Kastoria; Asinou; Enkleistra-naos, etc.),[1051] il est décrit avec un visage serein et une barbe blanche séparée en deux torsades. Ainsi en est-il à Hosios Loukas, aux Anargyres de Kastoria, à l'Enkleistra, la Nativité de Bethléhem, la Pammakaristos,[1052] pour se limiter à quelques exemples.

Le texte sur le rouleau du moine est partiellement oblitéré, ce qui rend la lecture difficile, voire impossible, d'autant qu'il s'agit d'un palimpseste (Fig. 84):

⟦Ε⟧ι⟦ωσοςκ⟧(αὶ) / τινφ⟦αο⟧β[.]/με(τὰ) τ(ο)ῦ [. . .] // η / δεῶνα⟦εριρ⟧ // α ⟦τ⟧όπου, τοω . . .

Sabas[1053] (Fig. 85) "Higoumène des higoumènes," comme il le fit remarquer lui même, Sabas représente, à l'inverse d'Antoine, le monachisme palestinien au VIe siècle.

[1045] Cf. Mouriki, *Νέα Μονή*, 174 (avec bibliographie antérieure).

[1046] Mort en 356. Ménologe, 17 janvier: *Synaxarium CP*, cols. 397 sq.

[1047] Voir Sanctissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulæ et praecepta, PG 40, col. 1065.

[1048] Sur Antoine on lira Sacopoulo, *Asinou*, 103 sq.; *BHG*³, I, 49–50; et Kazhdan, *Saints*, II, 110.

[1049] Cf. S. Tomeković, "Le 'portrait' dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du ménologe de Basile II à Dečani," *Dečani et l'art byzantin au XIIe du XIVe siècle* (Belgrade, 1989), 126.

[1050] Cf. Mouriki, *Pammakaristos*, 62.

[1051] Respectivement: Der Nersessian, *Psautiers*, 51, pl. 88, fig. 242; *Il Menologio*, 327; Weitzmann, *Sinai Icons*, nº B 58, 95, pls. CXIII, CXV; Sotiriou, *Σινᾶ*, I, fig. 180; Thierry, *Cappadoce*, 157, pl. 69, fig. 6; A. Orlandos, Ἡ Πισκοπὴ Σαντορίνης, *Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.* 7.2 (1951), 178 sqq., pl. V, fig. 19; Chatzidakis, *Καστοριά*, 46, fig. 25, et Pelekandis, *Καστορία*, pl. 29a; Sacopoulo, *Asinou*, pl. XXIX; Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 38.

[1052] Pour les deux derniers monuments voir G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Berlin, 1988), 86–88, pl. XXIV, fig. 39; et Mouriki, *Pammakaristos*, figs. 58–59.

[1053] Mort en 531. Ménologe, 5 décembre: *Synaxarium CP*, cols. 281² sq.

C'est, en effet, dans le désert de Judée qu'il éleva une foule de laures à propos desquelles il fit preuve d'une sagesse d'administrateur exemplaire. Son nom est lié en particulier à la Grande Lavra sise aux alentours de Jérusalem et qui compta parmi ses membres les plus illustres Cosmas de Maïouma et Jean Damascène. Il ne pouvait disparaître sans laisser de traces dans l'iconographie hagiographique.

En effet, bien qu'il n'entre pas toujours dans les galeries de moines fréquemment représentés, le nombre de ses portraits n'est pas négligeable. De plus, ses traits se fixent au XIIe siècle. Nous devons la description de sa physionomie plutôt qu'à son biographe Cyrille de Scythopolis, à l'*Ἑρμηνεία* (barbe scindée et menton dénudé). En fait, le saint est chauve et porte souvent une barbe en forme de "balais" (Ménologe de Basile II, Hosios Loukas, Studenica).[1054] Le détail rajouté au XIIe siècle sera un menton dénudé tel qu'il apparaît ici, à Asinou, sur des icônes du Sinaï et à la Pammakaristos plus tard.

Sur le rouleau déployé de Sabas on lit ce texte:

+ Ἀδελφοὶ / καὶ πατέρες· / δ⌜εῖ⌝ τὸν μονα(χὸν) / δ⌜ι⌝ακριτικὸν / ⌜εἶ⌝ναι καὶ σ/πουδ⌜αῖο⌝ν.

+ Frères et pères il faut que le moine se distingue de discernement et de zèle.

Nous n'avons pas trouvé de référent connu à cette sentence. Cependant, l'incipit de ce texte apparaît dans un discours ascétique d'Isaac évêque de Ninive.[1055]

Charitôn[1056] (Fig. 86) "Professeur et confesseur du désert," Charitôn est originaire d'Iconium en Lycaonie. Il se retira en Palestine après avoir subi des persécutions sous Aurélien (270–275).[1057] Il y fonda la laure de Souka fréquentée également par Kyriakos l'Anachorète.[1058]

Le portrait du saint[1059] jouit d'une illustration bien documentée, davantage dans les livres (ménologes métaphrastiques, synaxaires)[1060] qu'en peinture monumentale où, hormis l'exemple de Lagoudéra, on ne le retrouve, à l'époque, qu'à la trapéza de Patmos (1183–1206).[1061] Plus tard, les exemples se multiplient, les portraits de la Pammakaristos, Saint-Clément d'Ohrid (1294–95), ceux des ménologes muraux de Saint-Georges de Nagoričino (1318) et de Gračanica en Serbie en témoignent.[1062] Toujours est-il qu'à Lagoudéra, comme à Patmos, Charitôn accompagne Hilarion ou du moins est son voisin. De plus, dans les deux cas le saint revêt une physionomie semblable: expression maussade et longue barbe blanche en ondulation. Il en est de même dans l'icône du Sinaï des

[1054] Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς*, pl. 32b.

[1055] Isaac de Ninive, *Εὑρεθέντα ἀσκητικά* (Leipzig, 1770), discours 10, §62: Δεῖ τὸν μοναχὸν εἶναι ἐν πᾶσι τοῖς ἑαυτοῦ χήμασι.

[1056] Ménologe, 28 septembre: *Synaxarium CP,* col. 85[16]; et *Synaxaire,* I, 191–93.

[1057] Pour les écrits concernant le saint on consultera *BHG*[3], I, 106, et Kazhdan, *Saints,* II, 105.

[1058] On lira à ce sujet B. Flusin, *Miracle et histoire dans l'oeuvre de Cyrille de Scythopolis* (Paris, 1983), 80 note 261, 146.

[1059] Sur son iconographie voir I. Ramseger, s.v. Chariton von Palästina, *LChrI* 5: 487.

[1060] Vat. gr. 1156, fol. 254v du XIe siècle (P. Mijović, *Menolog* [Belgrade, 1973], 194 note 146); Ménologes: de Basile (*Il Menologio,* 71); Barocci 230 (S.C. 230) de 1054–55 (Hutter, *Corpus,* I.1, 50, fig. 172; III, 331); de Londres, B. L. Add. 11870 (fol. 219r) des XIe–XIIe siècles (A. Mitsani, *Le Ménologe métaphrastique illustré de Londres British Library Additional 11870,* thèse de doctorat [dactylographiée] [Université de Paris I, 1987], n° 20, 119).

[1061] Orlandos, *Πάτμος,* 177 sq., figs. 61, 63.

[1062] Mouriki, *Pammakaristos,* figs. 84, 88; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei,* pl. 20, II, n° 25; Millet et Frolow, *Yougoslavie,* III, pl. 117, 2; et Mijović, *Menolog,* 262 et 286.

VIIIe–IXe siècles et le Psautier de Londres (fol. 39),[1063] mais dans l'*Ἑρμηνεία*, Charitôn est simplement décrit comme "vieillard."[1064] On ne peut parler, tout au plus, que d'une certaine stabilité du portrait car l'individualisation constatée relève d'un type courant et plutôt banal. Le moine de Lagoudéra présente la croix en mémoire, on le suppose, du martyre qu'il subit sous Aurélien et dont la miniature du Ménologe de Basile II témoigne. Son phylactère comporte le texte suivant:

> + Ὁ φόβος τοῦ θ(εο)ῦ / ἐκδιώκ⌜ει⌝ πά/σας τὰς κακί(ας) / ἡ δὲ ⌜ὀ⌝κνηρία / ἐκδιώκ⌜ει⌝ τ(ὸν) / φόβον τοῦ θ(εο)ῦ / καὶ ἡ αἰχμαλω/σία ἐκδιώκ⌜ει⌝ πάσ(ας) / τὰς / ἀρε/τ(ὰ)ς / τ(ῆς) ψυ(χῆ)ς.
>
> + La crainte de Dieu chasse tous les maux mais la paresse chasse la crainte de dieu et la captivité [de l'esprit][1065] chasse toutes les vertus de l'âme.

Le texte est extrait d'un sermon de l'abbé Moïse Skytiotès à l'adresse de son homologue Poimèn et recensé dans le Vat. grec. 1524 (fol. 32v–33) daté des Xe–XIe siècles.[1066]

Hilarion[1067] (Fig. 87) Natif de Palestine, sous Constantin, Hilarion reçut ses premières lettres à Alexandrie et rendit visite à Antoine vers 307. Il fut fondateur du premier des grands monastères de Gaza et son hagiographe, Jérôme, nous rapporte qu'au crépuscule de sa vie il découvrit l'île de Chypre et vint y achever sa carrière et mourir.[1068] L'ermite du désert palestinien devint ascète dans les environs de Paphos où il passa les cinq dernières années de sa vie.

Son iconographie paraît indécise, il est vrai,[1069] et il porte une barbe moyenne scindée dans le Ménologe de Basile II, Hosios Loukas et Mileševa (vers 1230), une barbe longue divisée en cinq mèches à Asinou, à six mèches à Patmos, huit mèches dans le bèma de l'Enkleistra, une barbe plutôt en désordre à Monreale.[1070] Il est nu à Saint-Marc de Venise,[1071] et a de grandes oreilles et une barbe moyenne bien peignée ici. Dans l'*Ἑρμηνεία*, Hilarion est décrit comme vieillard avec une barbe divisée en trois parties.[1072]

Il présente une croix et sur son rouleau déployé est inscrit ce texte:

> + ⌜Ἀ⌝δελφο⌜ὶ,⌝ / ὅ⌝σ⌜η⌝ν ⌜ἔ⌝χ⌜ει⌝ / ὁ θ(εὸ)ς ἀγα/θ⌜ό⌝τηταν μὴ ἀπελ/πίσ⌜ω⌝/μεν. +
>
> + Frères, ne désespérons point tant Dieu est bon. +

Ce texte n'a pu être identifié. Qu'il soit noté, cependant, qu'il reparaît sur le phylactère d'Arsénios dans le naos de l'Enkleistra.[1073]

[1063] Sotiriou, *Σινᾶ*, I, fig. 29, et Weitzmann, *Sinai Icons*, n° B 37(a), 64 sq., pls. XCI, XXXVI; et Der Nersessian, *Psautiers*, fig. 39.

[1064] *Ἑρμηνεία*, 164, 195; Hetherington, *Painter's Manual*, 60.

[1065] Nous proposons cette restitution courante.

[1066] Je dois cette référence à la générosité du Père Darrouzès qui m'avait permis de consulter ses notes personnelles; C. Giannelli, éd., *Bybliothecæ Apostolicæ Vaticanæ, codices manuscripti recensiti. Codices Vaticani græci, codices 1485–1683* (Vatican, s.a.), 76, 75 (*de virtutibus*, capita XI). Il est à noter également qu'un texte analogue est attribué à Hosios Markos du Sinaï: *Φιλοκαλεία* (Venise, 1782), 111.

[1067] Mort en 371, Ménologe, 21 octobre: *Synaxarium CP*, cols. 153^7–154^9.

[1068] *Vita Hilarionis*, PL 23, cols. 29–54; voir également *BHG*³, I, 106; Delehaye, "Saints de Chypre," 241–42, et Kazhdan, *Saints*, II, 118.

[1069] Sacopoulo, *Asinou*, 102; et G. Kaster, s.v. Hilarion von Gaza, *LChrI* 6: 124.

[1070] *Il Menologio*, 128; Stikas, *Ὅσιος Λουκᾶς*, pl. 35; S. Radojkić, *Mileševa* (Belgrade, 1971), 20; Sacopoulo, *Asinou*, pl. XXVII; Orlandos, *Πάτμος*, pl. 64; Mango et Hawkins, "Hermitage," fig. 80; Demus, *Norman Sicily*, fig. 92A.

[1071] Demus, *San Marco*, II.2, pl. 27.

[1072] *Ἑρμηνεία*, 162; et Hetherington, *Painter's Manual*, 59.

[1073] Mango et Hawkins, "Hermitage," 154, fig. 38.

Kyriakos l'Anachorète[1074] (Fig. 88) Kyriakos tient son épithète de ses anachorèses incessantes d'un monastère et d'un désert à l'autre. Du monastère de Gérasime il va, en effet, à la laure d'Euthyme et de là, à celle de Souka dans le désert de Natoupha. Son biographe Cyrille de Scythopolis le dépeint comme parangon de tous les anachorètes.[1075]

De même que Charitôn, Kyriakos est représenté essentillement dans les ménologes[1076] (Basile II; B. M. Add. 11870, fol. 231r; Marc. grec. Z 586, fol. 287v; Barocci 230, fol. 3v).[1077] En peinture monumentale le moine n'a pas beaucoup survécu. Il figure à Asinou, pourvu d'une longue barbe terminée par cinq torsades, dans le bèma de l'Enkleistra où il porte une barbe moyenne divisée en six torsades et, ici, sa barbe est moyenne également, mais est scindée sous son menton glabre. Un dernier exemple pour l'époque qui nous occupe est signalé à l'église Saint-Antoine (Çanlı kilise) dans la région du Hasan dağı du XIIIe siècle.[1078] Dans l'*Ἑρμηνεία*, Kyriakos est dépeint comme un vieillard avec barbe pointue.[1079] A l'évidence, le portrait du saint n'est pas fixe.

La sentence sur le phylactère de l'anachorète se lit comme suit:

> + Σκύλλης / ⌜ἀ⌝μ⌜ύ⌝ν⌜η⌝ν Κυρι/άκ⌜ὲ⌝ πικρίᾳ, / γε⌜ῦ⌝σιν γλυ/κ⌜εῖ⌝ας ⌜ῇ,⌝ θα/ν⌜εῖ⌝ν κατε/κρίθης. +
>
> + Kyriakos, écarte l'amertume de la scille, qu'elle te soit douce au goût, pour toi qui est condammé à mort.+

C'est l'incipit d'un hymne de la menée de septembre, chanté le 29, jour de la commémoration du saint. De fait, il s'agit d'un épisode de la vie de Kyriakos, survenu dans le désert de Natoupha,[1080] épisode qu'Etienne le Sabaïte aurait mit en vers dans un canon qu'il lui consacra.[1081]

Andronikos[1082] (Fig. 89) Originaire d'Attalia (port d'Asie Mineure), Andronikos mena une vie anachorétique dans le désert libyque.[1083] A Chypre, il est mieux connu accompagné d'Athanasia son épouse, avec qui il forme traditionnellement un couple monastique.[1084] Celle-ci s'adonnait également à la vie religieuse dans un couvent d'Alexan-

[1074] Mort en 556. Ménologe, 29 septembre: *Synaxarium CP,* cols. 87^{22}–89.

[1075] Voir *BHG*³, I, 142; A.-J. Festugière, *Les moines d'Orient,* III/3: *Les moines de Palestine* (Paris, 1963), 35–52; E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis,* TU (Leipzig, 1939), 22–235; et Flusin, *Cyrille,* passim.

[1076] Sur l'iconographie de Kyriakos voir en général: I. Ramseger, s.v. Cyriacus von Jerusalem, *LChrI* 6: 15.

[1077] *Il Menologio,* 73; Mitsani, *Ménologe,* n° 21, 121 sq.; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion,* 18, 123, 179, microfiche 5B2; Hutter, *Corpus,* I, n° 34, fig. 172 (170); III, 331.

[1078] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 285 note 7. Il convient de noter également, au sujet de la Cappadoce, que le Père de Jerphanion (*Eglises rupestres,* II.i, 161) ainsi que Restle (*Kleinasien,* III, n° XLV, 158) ont confondu le portrait de Kyrikos à Suveş avec Kyriakos.

[1079] *Ἑρμηνεία,* 165; Hetherington, *Painter's Manual,* 60.

[1080] Lorsque l'anachorète se retira dans le désert de Natoupha avec son disciple, ne trouvant pas de *mélagria* pour se nourrir, il pria Dieu afin qu'ils puissent manger des scilles qui y poussaient. Ainsi, le disciple ramassa des scilles, les fit bouillir, mit du sel et elles furent rendues douces et ils restèrent à en manger durant quarante ans: voir Festugière, *Moines* 44, §§14–18; *Μηναίον Σεπτεμβρίου,* éd. I. Nicolaïdis (Athènes, 1905), 178; Follieri, *Initia hymnorum,* III, 503 (avec d'autres références).

[1081] Cf. S. Eustratiadis, *Ποιηταὶ καὶ ὑμνογράφοι τῆς Ὀρθοδόξου ἐκκλησίας* (Jérusalem, 1940), 339–40 (ce canon est attribué dans le Paris. gr. 1619, fol. 72r à Théophane).

[1082] Ve siècle. Ménologe, 9 octobre: *Synaxarium CP,* col. 125^{33}.

[1083] Pour l'iconographie du moine voir: Mouriki, "Moutoullas," 196 sq.; Sacopoulo, *Asinou,* 100 sq.; et G. Kaster, s.v. Andronicus und Athanasia von Ägypten, *LChrI* 5: 159–60.

[1084] Voir *BHG*³, I, 38–40; et H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literarur im byzantinischen Reich* (Munich, 1959), 603.

drie. La légende veut qu'elle ait revêtu le mégaloskhèma et mis une barbe pour rejoindre son époux (elle est ainsi représentée à Moutoullas).[1085]

Or, ici comme à Asinou, Andronikos est représenté sans sa sainte épouse, de même que dans le ménologe de Moscou.[1086] On note en l'occurrence la disparité des traits physionomiques d'Andronikos: l'ascète est grisonnant à Asinou et porte une chevelure et barbe châtains à l'Arakiotissa, où son portrait a un air de famille avec celui d'Hilarion.

Le rouleau d'Andronikos présente le texte suivant:

> + ⌜'Α⌝δελφο⌜ὶ⌝ / ὀ φοβούμενο(ς) / τ⌜ὸ⌝ν κ(ύριο)ν· φοβῆτ(αι) / τ⌜ὴ⌝ν κόλασ⌜ι⌝ν· / καὶ ὀ φοβού/μενος τὴν κό/λασιν ἐ[γ]κρα/τε⌜ύ⌝εται.+
>
> + Frères, celui qui craint le Seigneur craint le châtiment et que celui qui craint le châtiment pratique l'abstinence.+

Nous n'avons pu identifier cette sentence.

La Communion de Marie l'Egyptienne par Zosime[1087] (Figs. 90–92) Nous devons l'hagiographie primitive de Marie l'Egyptienne, la plus illustre des saintes du désert, à Cyrille de Scythopolis,[1088] puis à Sophrone évêque de Jérusalem (560–638) qui la réécrivit sous une forme légendaire.[1089]

L'iconographie s'empara de l'épisode de la communion de Marie, terminant sa vie, administrée par l'abbé Zosime qui la découvrit par hasard dans le désert du Jourdain. Le sainte mourut aussitôt après avoir communié, le jeudi saint au soir. Le thème et ses connotations eucharistiques étaient favorables aux iconographes, tant en Orient qu'en Occident, avec pour conséquence une profusion d'images.[1090] Les exemples les plus anciens de la Communion de Marie par Zosime se trouvent à Rome (Temple dit de la Fortuna Virile, Sainte-Marie Antique),[1091] puis en Cappadoce où, en plus de la représentation isolée de sa communion (Çavuşin, Tokalı II, Saints-Apôtres du XIIIe siècle, dans la vallée d'Erdemli),[1092] paraissent des cycles narrant plusieurs épisodes (Yılanlı kilise, Ala kilise, dans la vallée de Peristrema).[1093]

Dans les manuscrits illustrés, le thème de la Communion de Marie figure essentiellement dans les psautiers (Londres, fol. 68r; Walters, fol. 99r)[1094] et on trouve un exemple aussi dans le Supplément Paris. grec. 1276 du XIIe siècle.[1095]

A Chypre, la représentation isolée de la communion de Marie l'Egyptienne est at-

[1085] Mouriki, "Moutoullas," 196 note 102, fig. 24.

[1086] Voir Sacopoulo, *Asinou,* 101 note 2.

[1087] Ménologe, 1er avril: *Synaxarium CP,* cols. 577^4–578^{13} et col. 580.

[1088] Le récit apparaît dans la vie de Kyriakos sous le titre "Histoire de psaltria Maria": Festugière, *Moines,* 50 sq. (XVIII-XIX); et Schwartz, *Kyrillos,* 233–34. Voir également Kazhdan, *Saints,* I, 54.

[1089] Sophrone évêque de Jérusalem, *Vita Mariæ Agyptiæ,* PG 87.3, cols. 3720–25.

[1090] Bibliographie principale sur l'iconographie de Marie l'Egyptienne: Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 61–73; Sacopoulo, *Asinou,* 66–68; A. Stylianou, "The Communion of St. Mary of Egypt and Her Death in the Painted Churches of Cyprus," *Actes du XIVe CEB* (Bucarest, 1976), III, 435–41; et Tomeković, "Contribution," passim.

[1091] J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile* (Rome-Bruxelles, 1959), 43–45; Wilpert, *Mosaiken,* IV, pl. 227, 2.

[1092] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I, 520–50; C. Jolivet-Lévy, "Le riche décor peint de Tokalı kilise à Göremme," 70; et N. Thierry, "Une vallée monastique inconnue en Cappadoce," *Zograf* 20 (1989), 15, fig. 23.

[1093] Thierry, *Nouvelles églises,* 91–92, fig. 21 et 196, fig. 47.

[1094] Der Nersessian, *Psautiers,* 90 note 8, fig. 110.

[1095] H. Omont, "Notices sur quelques manuscrits grecs de la B. N. Paris," *BAntFr* (1898), 8–9.

testée à partir du XIIe siècle dans le choeur de la Panagia Asinou (1105–6), de part et d'autre de l'abside.[1096] A l'Arakiotissa, la représentation de l'entrée sud de l'église constitue (avec l'Assomption de Vardzia [1184–1213] en Géorgie)[1097] le premier exemple témoignant du déplacement de la scène dans les parties ouest de la nef. L'exemple sera suivi à Katô Lefkara où Marie et Zosime (fresque pratiquement disparue) sont sur les embrasures de la porte sud.[1098] Il en est de même à la Panagia Amaskou (peintures du XIVe siècle), à l'église rupestre dite ancienne Enkleistra à Kouklia près de Paphos (après 1442), à Saint-Sozomène de Galata (1513), à l'Archange dans la même commune,[1099] etc. De nombreuses images avec ce thème sont également connues en Grèce, par exemple, Saint-Nicolas de Platsa dans le Magne (1337–38) où la communion de la sainte ascète est aussi placée près de l'entrée de l'église.[1100]

Comme il est de tradition, Marie est désignée comme Hosia et représentée le corps squelettique partiellement drapé dans le pallium de Zosime et les mains tendues en signe de prière. Suivant l'usage, l'abbé est revêtu du mégaloskhèma dans lequel il a voyagé et tient d'une main le calice et de l'autre une longue cuillère eucharistique. Ses traits physionomiques copient ceux de Charitôn placé à proximité. A Asinou, Zosime porte une chevelure à grosses boucles et une barbe qui s'achève par quatre mèches.[1101]

Nous avons vu que les exemples les plus anciens de la Communion de Marie l'Egyptienne se trouvent dans le bèma eu égard à la symbolique eucharistique de l'image. Or, le déplacement observé à Lagoudéra est suivi également dans d'autres monuments et témoigne du développement des connotations eucharistiques dans les parties ouest des églises, amorcé dès le XIe siècle dans les églises monastiques. Ce transfert est consécutif à la représentation, dans les parties ouest de l'église, des événements célébrés le jeudi saint, tels que la Cène, et plus généralement à l'illustration de la Passion du Christ. L'association de ces thèmes dans les parties ouest de l'église peut être liée également à des offices commémoratifs et funéraires propres à certains monastères.[1102]

Les martyrs (Pls. 2–4, Figs. 35, 60, 61, 73)

Les martyrs s'inscrivent en général dans le naos, où ils se répartissent sur les arcs par groupes. Aussi, les anargyres, saints médecins et les saints militaires, forment-ils des groupes, ordonnés théoriquement suivant un ordre régit par leur date de commémoration dans le calendrier liturgique. Les voûtes et les bandes étroites des murs contiennent traditionnellement des médaillons qui doivent être soulignés par une bordure architecturale afin que ceux-ci ne donnent pas une impression d'instabilité ou de flottement. En conséquence, la disposition des saints dans ces *imagines clipeatae* obéit à ce principe selon lequel les têtes sont orientées vers la travée centrale,[1103] ou en l'occurrence ici vers l'est.

[1096] Sacopoulo, *Asinou,* 66–68.

[1097] G. Gaprindašvili, *Vardzia, Ancient Monuments of Georgia* (Leningrad, 1975).

[1098] Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 226 sq.

[1099] Boyd, "Monagri," 323–24, figs. 54–55; Stylianou, *Painted Churches,* 398; ibid., 86; ibid., 95.

[1100] D. Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης* (Athènes, 1975), 33. Voir également Moutsopoulos et Dimitrokallis, *Γεράκι,* 62 sq., note 72 (on trouvera de nombreux exemples).

[1101] Cf. Sacopoulo, *Asinou,* 66, et Stylianou, "The Communion," fig. 2.

[1102] Voir à ce sujet Tomeković, "Contribution," 147 sqq.; et eadem, "Place des saints," 317 sqq.

[1103] On lira au sujet de l'iconographie des martyrs et sur les modes de leur représentation dans l'église, notamment Demus, *Byzantine Mosaic,* 26 sqq.; Mouriki, *Νέα Μονή,* 227 sq.; et Tomeković, *Maniérisme,* I, 240 sqq.

Les exemples les plus typiques avec représentation de saints inscrits en médaillon se trouvent à Hosios Loukas mais aussi en Cappadoce, à Tokalı II et à Chypre même au parecclèsion Sainte-Trinité de Koutsovendis[1104] ainsi qu'à Lagoudéra.

En effet, ici, les larges douelles des arcades-aveugles occidentales accueillent quatre saints médecins à mi-corps. Au total, hormis les médaillons des hymnographes représentés dans le bèma, on en trouve vingt et un autres dans la nef: seize partagés équitablement sur les intrados des arcs de la travée centrale; quatre autres sur la partie médiane de la voûte ouest et un dernier sur le tympan surmontant la porte sud; tous renferment des portraits de martyrs, qui, pour la plupart, sont des saints militaires.

A l'évidence, le nombre élevé des martyrs guerriers n'est pas propre à l'hagiographie de Lagoudéra; il s'agit au contraire d'une constante de l'iconographie byzantine attestée ici ou ailleurs (Cappadoce, Grèce, Sicile). Elle reflète l'importance de l'élément militaire dans la société byzantine liée à l'idéologie assimilant les défenseurs de l'Empire aux soldats du Christ.[1105]

Le costume des saints guerriers est, en conséquence celui qui a traditionnellement prévalu, avec cette différence que le tablion fait, ici, défaut. A quelques exceptions près, les martyrs sont tous revêtus d'une tunique précieusement ornée et d'une chlamyde agrafée sur la poitrine et portée de manière différente par chacun. De même, lorsqu'ils n'ont pas d'attributs spécifiques ou individuels, ils présentent tous une petite croix blanche en signe de leur martyre pour la foi.[1106]

La lecture et l'examen iconographique de ces portraits est faite en fonction des regroupements observés par les synaxaires et/ou les calendriers liturgiques.

Les anargyres[1107]

Quatre anargyres, les plus illustres des saints médecins occupent en paire les intrados de l'arcade aveugle nord-ouest et celui de l'arc sud-ouest. Ce sont Cosme, Damien, Pantéléimon et Hermolaos. S'y ajoute un cinquième, Christophore qui, étant donné son emplacement dans le voisinage, peut être associé, aussi, aux anargyres comme cela est prescrit dans l'*Ἑρμηνεία*.[1108] Pantéléimon et Hermolaos se trouvent au sud, Cosme et Damien au nord, couronnent la scène du Baptême, et Christophore, en clipeus, est sur le tympan surmontant la communion de Marie l'Egyptienne. Leur rôle d'anargyre assimilé à celui du martyr leur confère une qualité à la fois d'intercesseur privilégié et prophylactique.[1109]

Hormis Christophore, tous portent un costume qui théoriquement leur est propre. Il se compose d'une tunique pourvue de périkarpia et, dans le cas de Cosme et Damien, relevée sur les épaules par un maniakion;[1110] par-dessus, ils portent un mandyas ou phé-

[1104] Diez et Demus, *Hosios Loucas and Daphni,* passim; Epstein, *Tokalı,* passim; et Jolivet-Lévy, "Le riche décor peint de Tokalı kilise à Göremme," 61–72.

[1105] Cf. C. Jolivet, *Cappadoce: problème d'ensemble et introduction à l'étude iconographique absidale,* thèse de doctorat (dactylographiée) (Université de Paris I—Panthéon-Sorbonne, 1980), I, 68.

[1106] Jerphanion, "Les caractéristiques," 14.

[1107] Voir en général A. Müsseler, s.v. Ärzte Heilige, *LChrI* 5: 256–59.

[1108] *Ἑρμηνεία,* 278.

[1109] Cf. Walter, *Art and Ritual,* 86.

[1110] Etait réservé normalement aux patriciens: A. Vogt, *Le Livre des Cérémonies, commentaires* (Paris, 1935), 114; Sacopoulo, *Asinou,* 92.

lonion civil[1111] qui retombe verticalement d'un côté recouvrant la main, tandis qu'il est replié sur l'épaule opposée.[1112] Enfin, une sorte de stole ou épitracheilion civil se voit autour du cou à l'exemple de la miniature du Ménologe de Basile II et/ou du triptyque en ivoire dit "Harbaville" du Louvre (Cosme, Damien, Pantéléimon).[1113]

Christophore est représenté et vêtu comme les martyrs et tient, en conséquence, une croix de la main droite. Ses homologues, en l'occurrence, portent les attributs de leur qualité de médecin à l'exception d'Hermolaos qui, ayant été prêtre, tient un codex. En fait, Cosme et Pantéléimon tiennent une lancette ou un bistouri d'or dans la main droite: τυφλάκγιστρον. Damien tient à deux mains un étui cylindrique médical (πυργισκάριον), le même que Cosme serre contre lui avec sa main voilée, et Pantéléimon porte une pyxide ouvragée, entrouverte où l'on distingue des instruments médicaux.[1114]

Cosme et Damien[1115] (Figs. 93, 94) Cosme et Damien sont commémorés dans les synaxaires au moins trois fois et ils sont réputés avoir été martyrisés à différents endroits.[1116] Leur célébration au 1er novembre est celle retenue par le Ménologe de Basile II où ils sont considérés comme fils de Théodotè et morts de façon naturelle.[1117]

L'iconographe de Lagoudéra, comme celui de Kurbinovo,[1118] les représente avec des traits quasi identiques (jeunes avec barbes naissantes), conformes en cela à la légende qui les situe en Cilicie comme frères jumeaux originaires d'Arabie. En fait, à l'inverse de l'art préiconoclaste qui les représente sous les traits d'hommes d'âge mûr (Sainte-Marie Antique),[1119] l'art byzantin opte pour une physionomie juvénile.

Leur iconographie est abondante; citons à titre d'exemple l'icône du Sinaï avec Damien ou Cosme seul (première moitié du Xe siècle), celle de Chrysaliniotissa (Xe siècle), les portraits du XIIe siècle de la Chapelle Palatine, Monreale, des Anargyres de Kastoria, de la Nativité de Bethléem, Kurbinovo, Episkopè d'Eurytanie (1200–1250).[1120] Nous de-

[1111] Voir au sujet du costume des anargyres Walter, *Art and Ritual,* 14.

[1112] Ailleurs, à la Néa Monè et dans le Psautier Barberini (fol. 49), le phélonion est replié sur les deux épaules des anargyres: Mouriki, *Νέα Μονή,* 166, figs. 71, 217; C. Walter, "Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter," *REB* 31 (1973), 240, fig. 2.

[1113] *Il Menologio,* 152; Goldschmidt et Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen,* n° 33a, pl. LXXVIII. Voir également Walter, *Art and Ritual,* 19 sq.

[1114] Voir Jerphanion, "Les caractéristiques," 18; Mouriki, *Νέα Μονή,* 166 sq.; et T. Mathews et E. Hawkins, "Notes on the Atik Mustafa Paşa Camii in Istanbul and Its Frescoes," *DOP* 39 (1985), 131–32.

[1115] Sur l'iconographie de Cosme et Damien: W. Artelt, s.v. Kosmas und Damien, *LChrI* 7: 344–52; M.-L. David-Daniel, *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien* (Lille, 1958); Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 240–43; H. Skrobucha, *Kosmas und Damien* (Recklinghausen, 1965); Mathews et Hawkins, "Atik Mustafa Paşa Camii," 131–32.

[1116] Ils ont été décapités en Cilicie en 287, sous Dioclétien, ou mis à mort par lapidation à Rome sous Carinus. Ménologe, 29 octobre, 1er novembre (1er juillet, etc.): *Synaxarium CP,* cols. 176, 185, 791[5]; et *BHG*[3], I, 126–36; voir également C. Mango, "On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople," *Θυμίαμα,* I, 189–92, et Kazhdan, *Saints,* I, 47.

[1117] *Il Menologio,* 152.

[1118] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 240, fig. 125.

[1119] Grüneisen, *Sainte-Marie Antique,* 165, fig. 125; et Nordhagen, *S. Maria Antiqua,* pls. LXXXII, LXXXIII, CXXXI, n° 19 (sch.).

[1120] Weitzmann, *Sinai Icons,* B55, 88–91, pl. XXXIVb; A. Papageorgiou, *Icons of Cyprus* (Paris-Genève-Munich, 1969), fig. 17, et idem, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο,* 41; Demus, *Norman Sicily,* 46, 115; Pelekanidis, *Καστοριά,* pl. 12a–b, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 32, pl. 10; G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem,* Frankfurter Forschungen zur Kunst 14 (Berlin, 1988), 95 sqq., pls. XXVII, XXIX, 45; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 125; et K. Weitzmann et al., *The Icon* (Londres, 1982), 152.

vons mentionner, enfin, une icône du Sinaï, contemporaine de Lagoudéra, dont la ressemblance avec les portraits chypriotes est frappante.[1121]

La situation géographique de Cosme et Damien à l'Arakiotissa, qui s'insèrent entre le Baptême et l'Anastasis, renforce—à l'instar de l'icône précitée du Sinaï qui présente un schéma analogue[1122]—le pouvoir apotropaïque de "guérison" induit par les portraits des deux anargyres comme celui de rédemption qui découle des deux images christologiques. Ainsi, l'association de trois thèmes, Baptême-Anastasis-Cosme et Damien, peut être interprétée comme une prière en images pour le salut éternel du donateur et des siens—semblable à celle dont le texte est inscrit sur l'icône murale de la Vierge Arakiotissa.[1123]

Hermolaos et Pantéléimon[1124] (Figs. 95, 96) Tous deux sont originaires de Nicomédie où ils ont été décapités sous Dioclétien. Hermolaos était clerc et enseigna la foi chrétienne et la médecine à Pantéléimon.[1125]

En iconographie, ces deux anargyres, maître et disciple, sont représentés souvent ensemble, notamment à partir de l'époque mésobyzantine.[1126] Il en est ainsi à Saint-Jean-Baptiste/Göreme 2 (vers 1070) dans une disposition analogue à celle de Lagoudéra, Göreme 15a (première moitié du Xe siècle), à Sainte-Barbe de Soğanlı, Yüksekli.[1127] De même, les deux saints guérisseurs flanquent une Vierge à l'enfant sur une icône du Sinaï (première moitié du Xe siècle).[1128] Pantéléimon est également joint à Hermolaos, entre autres exemples, à Monreale et aux Anargyres de Kastoria.[1129]

Pour ce qui des traits physionomiques des deux saints médecins, Pantéléimon est décrit par Syméon Métaphraste comme quelqu'un d'une grande beauté,[1130] mais c'est l'*Ἑρμηνεία* qui donne utilement une description aussi précise que concise: "jeune, imberbe aux cheveux bouclés."[1131] Cette prescription est respectée de façon assez scrupuleuse à en juger depuis les exemples les plus anciens de son portrait (Sainte-Marie Antique, icône de Kiev des IXe–Xe siècles),[1132] jusqu'aux représentations remarquables de l'église qui lui est dédié à Nérézi, celle de Kurbinovo,[1133] enfin de Lagoudéra.

Hermolaos est aussi décrit par l'*Ἑρμηνεία* (prêtre, vieillard avec barbe pointue).[1134]

[1121] Weitzmann, "Twelfth-Century Sinai Icons" (op. cit. note 144), 256 sq., fig. 24c; Lazarev, *Storia,* fig. 333; Sotiriou, *Σινᾶ,* I, fig. 84; II, 96–97.

[1122] Weitzmann, "Twelfth-Century Sinai Icons"; se reporter à l'iconographie du Baptême et de l'Anastasis.

[1123] Se reporter aux inscriptions d'origine, supra p. 5.

[1124] Mort vers 305. Ménologe, 26 et 27 juillet: *Synaxarium CP,* cols. 843[5], 847[11] respectivement.

[1125] Cf. *Martyrium sancti et inclytimartyris Panteleemonis,* PG 115, col. 448.

[1126] Bibliographie principale apud Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 243–45; Mouriki, *Νέα Μονή,* 165–67; C. Walter, "'Latter-day' Saints and the Image of Christ in the Ninth Century," *REB* 45 (1987), 205–22 (Pant.); *LChrI* 6: 511–12 (Herm.).

[1127] Restle, *Kleinasien,* II, figs. 41–42; et ibid., III, fig. 436; Jolivet-Lévy, *Cappadoce* (op. cit. note 65), 119; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 113, fig. 1, et 130 note 91 (y sont cités d'autres exemples).

[1128] Weitzmann, *Sinai Icons,* B 54, 87–88, pls. XXXIII, CIX.

[1129] Demus, *Norman Sicily,* 119; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 26b, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 24, diagr. n° 29–30.

[1130] Cf. *Martyrium,* PG 115, col. 448.

[1131] *Ἑρμηνεία,* 162, 207, etc.; et Hetherington, *Painter's Manual,* 59, 80.

[1132] Nordhagen, *S. Maria Antiqua,* 59 sq., pl. CXXX, 17, 5 et pls. LXXVIII, LXXII; et N. Petrov, *Al'bom dostoprimečatel'nostej cerkovno-arkheologičeskogo muzeja pri Kievskoj Dukhovnoj Akademii,* fasc. 1 (*Kollekcija Sinajskikh i Afonskikh ikon preosvjaščenogo Porfirija Uspenskogo*) (Kiev, 1912), n° 3327, 9–10.

[1133] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* fig. 127; ibid., fig. 126.

[1134] *Ἑρμηνεία,* 162; et Hetherington, *Painter's Manual,* 59.

Les portraits du saint sont fidèles à ce récit; en témoigne notamment, outre le portrait de l'Arakiotissa, l'icône du Sinaï où le saint tient également le Livre.

Christophore[1135] (Figs. 90, 97) Sa vie légendaire fait de lui un homme d'une force physique exceptionnelle, protecteur des voyageurs et des pèlerins et objet d'une vénération spéciale des donateurs.[1136] Il fut martyrisé sous Dèce, en Lycie où il vécut.[1137] C'est un saint populaire en Cappadoce comme en témoignent ses innombrables portraits (ermitage du moine Syméon, Sainte-Barbe de Soğanlı, Arkhangelos de Cemil, Yüksekli, etc.).[1138]

Il l'est moins, en revanche, à Chypre et le portrait de Lagoudéra constitue l'unique représentation de l'époque. Un siècle plus tard environ, Christophore sera représenté à Moutoullas[1139] comme saint militaire à cheval avec cotte de mailles et une épée nue à la main, à l'identique du portrait votif du XVIe siècle sur la paroi extérieure nord du monument qui nous occupe.

L'association du saint aux anargyres, telle que son emplacement, ici, nous la suggère, est attestée, outre par l'*Ἑρμηνεία*, qui qualifie le martyr de grand (μεγαλομάρτυς), et le décrit comme jeune et imberbe[1140] et par une icône diptyque du Sinaï du XIIIe siècle originaire de Chypre. En fait, le volet gauche du diptyque avec représentation de Procope montre sur le cadre inférieur Christophore flanqué de Cosme et Damien en buste.[1141]

De même que sur l'icône du Sinaï, le martyr est représenté jeune et imberbe, ici et dans la majorité de ses représentations byzantines[1142] y compris celles de Moutoullas et de Lagoudéra (XVIe siècle). Il est à noter, enfin, que le portrait en clipeus de Christophore, isolé sur la tympan de l'entrée sud, revêt une fonction protectrice et apotropaïque à l'instar des représentations cappadociennes (Yusuf Koç kilisesi, Quarante Martyrs de Şahinefendi, Arkhangelos de Cemil).[1143]

Les martyrs de Perse

Akepsimas, Joseph, Aeithalas[1144] (Figs. 98, 100) Akepsimas occupe le premier médaillon depuis le bas de l'intrados de l'arc sud côté est, en vis à vis de deux autres sur la partie correspondante de l'intrados, côté ouest. Il s'agit de trois martyrs que le Synaxaire

[1135] Ménologe, 9 mai: *Synaxarium CP*, col. 667[25].

[1136] Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 129.

[1137] Voir *BHG*[3], I, 108–10; F. Halkin, *Hagiologie byzantine. Textes inédits publiés en grec et traduits en français*, SubsHag 71 (1986), 31–46; H. F. Rosenfeld, *Der Heilige Christophorus und seine Verehung. Eine Untersuchung zur Kulturgeographié und Legendenbildung* (Leipzig, 1937); et F. Werner, s.v. Christophorus, *LChrI* 5: 496–508.

[1138] Respectivement: Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.ii, 570–71, et Rodley, *Cave Monasteries*, 190; ibid., 205, fig. 179; Jerphanion, op. cit., II, 128 sqq., et Rodley, op. cit., 156; et Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," 129. On retrouve Christophore à Yusuf Koç kilisesi, Tokalı I et II, Göreme 13, Göreme 33, etc.: Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 72, 96, 107, 118, 143.

[1139] Mouriki, "Moutoullas," 193, 198, figs. 18–19.

[1140] *Ἑρμηνεία*, 159, 278, 296, 336; et Hetherington, *Painter's Manual*, 57.

[1141] Sotiriou, *Σινᾶ*, I, figs. 188–90; II, 171 sqq.; et surtout Weitzmann, "Crusader Kingdom" (art. cit. note 241), 340–43, fig. 33. Il est intéressant de noter que le diptyque est conservé dans la chapelle dédiée aux deux anargyres Cosme et Damien.

[1142] Il porte une barbe à Yüksekli; Jolivet-Lévy et Öztürk, "Yüksekli," note 85.

[1143] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 345 note 56.

[1144] Ménologe, 10 octobre: *Synaxarium CP*, col. 125[35].

de Constantinople situe en Perse sous Constantin. Parmi les huit martyrs désignés comme perses dans certaines sources,[1145] les iconographes n'en ont donc retenu que trois.[1146]

Les descriptions fournies par les textes concordent partiellement en ce qui concerne leur fonction bien qu'il y ait parfois quelque confusion ou interversion de physionomies. Ainsi, le Synaxaire précité décrit Akepsimas comme un vieil évêque portant barbe et cheveux blanc, et Joseph comme un prêtre âgé.[1147] Aeithalas, décrit comme un évêque, est un vieillard chauve avec barbe blanche, Joseph a les oreilles dégagées et arbore une chevelure courte frangée dans le Ménologe de Basile II.[1148]

Dans un ménologe illustrant la première partie du mois de novembre au Sinaï, vers 1063 (codex 500, fol. 25v), Joseph est un prêtre à chevelure et barbe moyenne châtain, portant le Livre. Aeithalas est diacre (il porte en effet l'encensoir et une pyxide) avec barbe courte marron et Akepsimas est toujours évêque et âgé avec barbe pointue.[1149] Les notices de l'*Ἑρμηνεία* présentent Akepsimas comme un vieillard, Aeithalas comme un diacre jeune et imberbe et Joseph comme un prêtre âgé.[1150]

Dans la peinture monumentale les exemples connus sont peu nombreux. Toutefois, on présume que si confusion il y eut sur les fonctions et physionomies des martyrs, elle résulte des sources écrites ou des manuscrits illustrés. En Cappadoce, à Karanlık kilise et Tokalı II, Akepsimas est représenté sous les traits d'un évêque âgé, Aeithalas est un jeune diacre et Joseph un prêtre âgé également.[1151] De même à Göreme 6 (première moitié du Xe siècle) on trouve Akepsimas en tant qu'évêque et Joseph en tant que prêtre.[1152] A l'évidence le maître de Lagoudéra intervertit, au vu de la confusion des sources, le portrait de Joseph (représenté ici comme un jeune diacre) avec celui d'Aeithalas qu'il peignit comme un prêtre d'âge mûr. En revanche, l'âge avancé et l'épiscopat d'Aképsimas, pour qui les sources s'accordent, ont scrupuleusement été respectés.

Les cinq martyrs d'Arménie[1153]

Eustratios, Auxentios, Mardarios, Eugénios et Oreste (Figs. 73, 99, 100, 98) Les cinq martyrs originaires d'Arménie furent martyrisés sous Dioclétien dans la ville de Sebaste comme il est narré avec force détails dans le Synaxaire de Constantinople, le Ménologe de Basile II et surtout dans le Ménologe de Syméon Metaphraste. Eustratios était le commandant du groupe et fut le premier à avoir été mis à mort. Il était officier comme Eugénios, Auxentios était prêtre, Mardarios un patricien aisé et Oreste un soldat doté de dons spéciaux dans le maniement de la lance.[1154]

L'illustration des portraits des cinq martyrs est assez riche (Karanlık et Kılıçlar kilise,

[1145] Voir *BHG*³, II, 94.
[1146] Cf. G. Kaster, s.v. Akepsimas, Joseph und Aithalas von Persien, *LChrI* 5: 66.
[1147] *Synaxarium CP*, cols. 189[15]–191.
[1148] *Il Menologio*, 157.
[1149] Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 64 sq.
[1150] *Ἑρμηνεία*, 157, 195, 267, 292; et Hetherington, *Painter's Manual*, 56, 73.
[1151] Respectivement: Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.ii, 318 sq., 1er album, pl. 85, 1; ibid., 402.
[1152] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 93.
[1153] Ménologe, 13 décembre: *Synaxarium CP*, cols. 305[5–28]–306; voir également *BHG*³, I, 202 sq.
[1154] *Synaxarium CP*, loc. cit.; et Menologii graecorum, PG 117, col. 204.

Panagia tôn Khalkeôn, Néa Monè, Ménologe de Basile II),[1155] ce qui témoigne de la vénération particulière dont ils bénéficient chez les Byzantins.[1156] Les traits physionomiques des cinq saints ne sont décrits que dans l'*Ἑρμηνεία* où jamais une confusion telle n'a été observée.[1157] Cependant les nombreux exemples qui nous sont parvenus nous autorisent à penser, suivant en cela D. Mouriki, qu'il y a individualisation.

En effet, Eustratios portant une chevelure et une barbe pointue châtain, est vêtu traditionnellement d'un manteau luxueux orné d'orbiculi sur les épaules et agrafé d'une grande broche sur la poitrine. Il en va de même à quelques différences près sur l'enluminure du Ménologe athonite Esphigménou (fol. 343r), la mosaïque de la Néa Monè, l'icône de péristyle au Sinaï.[1158]

Auxentios et Eugénios sont vêtus comme la plupart des martyrs de l'Arakiotissa (tunique rehaussée sur les épaules d'un riche maniakion clavé, chlamyde agrafée sur la poitrine, périkarpia). La physionomie du premier, celle d'un homme âgé avec barbe et chevelure blanches, concorde avec la majorité de ses portraits (Karanlık kilise, Néa Monè, Ménologe de Moscou [grec. 376, fol. 59r], Saint-Nicolas-Kasnitzès).[1159] Les hagiographes d'Eugénios le décrivent comme plus jeune que Auxentios,[1160] tout comme dans les exemples précités[1161] et ici même.

Mardarios, le plus exotique des cinq saints, est couvert d'un chapeau rouge et sur sa tunique est posé un manteau fourré. Le couvre-chef, insigne de sa condition sociale et de ses origines orientales,[1162] est constant dans la plupart de ses représentations; par exemple à Kılıçlar kilisesi, la Panagia tôn Khalkéôn, la Néa Monè et Saint-Nicolas-Kasnitzès.[1163]

Enfin, Oreste est jeune et imberbe, porte le costume des guerriers,[1164] tient une longue lance et son bouclier accroché dans le dos. A son cou pend une petite croix qui, si l'on s'en rapporte aux textes le trahit à ses persécuteurs.[1165] Les traits physionomiques du martyr comme son costume militaire se retrouvent dans plusieurs de ses portraits (Néa Monè, Karanlık kilise, Daphni).[1166] La petite croix figure dans maints exemples mais pas toujours; citons entre autres Karanlık kilise et Daphni.[1167]

[1155] *Il Menologio,* 241. Pour les autres références voir ci-après.

[1156] On lira notamment Mouriki, *Νέα Μονή,* 157 sqq.; et K. Weitzmann, "Illustrations of the Lives of the Five Martyrs of Sebaste," *DOP* 33 (1979), 99–111.

[1157] *Ἑρμηνεία,* 159, 271, 295; et Hetherington, *Painter's Manual,* 57.

[1158] Pelekanidis, *Athos,* II, n° 341, 370, fig. 340; Mouriki, *Νέα Μονή,* fig. 25; Weitzmann, "Twelfth Century Sinai Icons," fig. 20 a–b.

[1159] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 401 sq.; Mouriki, *Νέα Μονή,* 159, fig. 64; Spatharakis, *Corpus,* I, 74, n° 30; II, fig. 535; et Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 56b.

[1160] Certamen sanctorum martyrum Eustratii et sociorum, PG 116.1, cols. 484–89; Mouriki, *Νέα Μονή,* 159.

[1161] Mouriki, *Νέα Μονή,* fig. 63; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 56a.

[1162] Mouriki, *Νέα Μονή,* 159; Jerphanion, "Les caractéristiques," 20.

[1163] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 247; Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων;* Mouriki, *Νέα Μονή,* fig. 62; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 56b, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 54, fig. 5.

[1164] L'état de la peinture sur la tête du saint ne permet pas de voir clairement s'il porte un couvre-chef.

[1165] Cf. *Synaxarium CP,* col. 305; et Certamen sanctorum, PG 116, col. 485; et Jerphanion, "Les caractéristiques," 21.

[1166] Mouriki, *Νέα Μονή,* 158, fig. 61; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.ii, 402; Millet, *Daphni,* 20, fig. 58.

[1167] Jerphanion, *Eglises rupestres,* loc. cit.; et Millet, *Daphni,* 123, fig. 53.

Les cinq martyrs perses

Akindynos, Pègasios, Aphthonios, Elpidophoros, Anémpodistos (Figs. 101–3)[1168] Les cinq martyrs perses furent brulés vifs dans une fournaise avec la mère de leur persécuteur Sapor II, qu'ils convertirent. Leur iconographie jouit d'une grande popularité en Cappadoce où ils sont souvent représentés en particulier au Xe siècle.[1169] On retrouve leurs portraits également dans le Ménologe de Basile II, à Hosios Loukas et à Daphni,[1170] tandis qu'à Chypre l'exemple de cinq martyrs perses de l'Arakiotissa est le seul qui nous soit parvenu pour l'époque mésobyzantine.[1171]

La popularité de ces saints s'explique par leur assimilation aux anargyres;[1172] qui voit grandir notablement dans la piété populaire leur rôle de protecteur et leur efficacité en l'intercession.[1173] C'est ce qui sans doute, aussi, conditionna leur emplacement sur l'arc nord surmontant l'entrée de l'église à l'exemple, entre autres, de Hosios Loukas ou de Sainte-Sophie d'Ohrid.[1174]

A l'inverse de la présentation, quelque peu désordonnée, des martyrs dans l'arc sud, l'iconographe de Lagoudéra, en plaçant les cinq martyrs perses du sommet de l'arc (en commençant avec le portrait de Akyndinos) jusqu'à la retombée ouest, a respecté l'ordre d'énumération des saints dans les ménologes et les synaxaires.[1175]

Les physionomies des cinq martyrs sont maintes fois décrites dans l'*Ἑρμηνεία* et, cette fois-ci, de façon cohérente du moins en ce qui concerne Elpidophoros et Anémpodistos vus comme jeunes et imberbes.[1176] En effet ils sont ainsi représentés ici même, à la chapelle d'Eustathe, celle de la Théotokos et à Karanlık kilise en Cappadoce.[1177]

Aphthonios est décrit[1178] avec une barbe, comme sur le portrait de l'Arakiotissa. Il en est de même ou presque des traits de Akyndinos dépeint comme jeune avec une barbe pointue;[1179] le martyr de Lagoudéra porte une barbe de cette forme mais il n'est pas très jeune. En ce qui concerne le portrait de Pègasios dont le visage est effacé, deux restitutions nous paraissent possibles, était-il imberbe ou portait-il une courte barbe arrondie? à l'instar de la notice de l'*Ἑρμηνεία* à son adresse.[1180]

[1168] Ménologe, 2 novembre: *Synaxarium CP*, cols. 187[13]–190; *BHG*[3], I, 6; Menologii graecorum, PG 117, col. 139.

[1169] G. Kaster, s.v. Acyndinus, Pegasius, Aphthonius, Elpidophorus und Anembodistus von Persien, *LChrI* 5: 23; Jerphanion, *Eglises rupestres*, II.ii, 500 (index hagiographique).

[1170] *Il Menologio*, 155 (miniature représentant la mutilation des martyrs); Demus, *Byzantine Mosaic*, fig. 42, n° 137–41, et fig. 43A, n° 11–13, 15–17, et fig. 15; P. Lazaridis, *Τὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ* (Athènes, s.a.), 18–19.

[1171] Il me semble que parmi les portraits des saints en médaillon anonymes/non identifiés du parecclèsion de Hagia Trias à Koutsovendis, des martyrs perses ou d'Arménie ont pu avoir été représentés: l'étude iconographique annoncée par C. Mango en attestera.

[1172] Cf. *Ἑρμηνεία*, 278.

[1173] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 41, 42.

[1174] Demus, *Byzantine Mosaic*, diagr. 42, n° 137–41; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Monumentalmalerei*, I, pl. 31; II, 6–10. Des exemples des cinq martyrs figurés près de l'entrée se trouvent également en Cappadoce; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 41 note 103.

[1175] Cf. *Synaxarium CP*, col. 187[13]; et *BHG*[3], I, 6.

[1176] *Ἑρμηνεία*, 159, 271, 295; et Hetherington, *Painter's Manual*, 57.

[1177] Respectivement Jerphanion, *Eglises rupestres*, I.i, 150 sqq.; ibid., 224; ibid., 396.

[1178] *Ἑρμηνεία*, 159, 271; et Hetherington, *Painter's Manual*, loc. cit.

[1179] Voir note 1178.

[1180] Voir note 1178.

Les martyrs d'Edesse[1181]

Abibos, Samonas, Gourias (Fig. 104) Samonas et Gourias étaient prêtres et ils ont été mis à mort par décapitation sous Dioclétien.[1182] Abibos le diacre fut martyrisé sous Licinius (322).[1183] Tous trois soignaient les chrétiens emprisonnés; pourtant ils ne sont pas mentionnés comme guérisseurs anargyres dans l'énumération de l'*Ἑρμηνεία*.[1184]

Les iconographes leur ont rendu hommage, ce qui nous vaut aujourd'hui de nombreux portraits notamment en Grèce et en Cappadoce où, cependant, les trois saints "restent assez peu fréquents" et pas antérieurement au XIe siècle.[1185]

La description de leurs traits dans l'*Ἑρμηνεία* est relativement homogène et correspond aux différentes représentations connues. Ainsi Abibos est décrit comme un diacre imberbe, ce qui est illustré par les portraits des "Eglises à colonnes" (Kılıçlar, Karanlık et Elmalı kilise), le Ménologe de Basile, les fresques de Neredica et Saint-Stratège Boulariôn dans le Magne.[1186] Il en va de même à Lagoudéra où, d'ailleurs, le portrait du diacre est placé tout près, au-dessus du bèma.[1187]

Samonas, quant à lui, est dépeint comme jeune avec barbe courte[1188] et ses représentations les plus connues, y compris celle de Lagoudéra, répondent en effet à cette prescription. Quant à Gourias, il est décrit âgé et pourvu d'une barbe courte. Or, mis à part la longueur variable de la barbe du saint, la majorité de ses portraits le montre sous les traits d'un vieillard. Le prouvent, pour en citer quelques uns, les exemples des "Eglises à colonnes" en Cappadoce, de l'Episkopè de Santorin, de Daphni[1189] auxquels s'ajoute l'image de Lagoudéra.

Les martyrs du 11 novembre

Ménas, Victor et Vincent (Fig. 105) Ménas, saint militaire en Egypte, martyrisé sous Dioclétien, est commémoré le 11 novembre, date également du martyre de Victor, décapité sous Antonin, en Italie et de Vincent.[1190]

Les différentes notices de l'*Ἑρμηνεία* au sujet des physionomies des trois martyrs concordent; Ménas est un homme âgé avec barbe arrondie, Victor et Vincent de jeunes hommes imberbes.[1191] De plus, ils y sont classés parmi les anargyres.[1192] Les trois martyrs

[1181] Ménologe, 15 novembre (2 décembre): *Synaxarium CP,* cols. 225²–272³⁷; *BHG*³, I, 240–42; et Kazhdan, *Saints,* II, 71.

[1182] *Synaxarium CP,* cols. 225²–272³⁷; Menologii graecorum, PG 117, col. 190.

[1183] Voir G. Kaster, s.v. Abibo von Edessa, *LChrI* 5: 6.

[1184] *Ἑρμηνεία,* 162, 278; et Hetherington, *Painter's Manual,* 59.

[1185] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 214, 225–26, 329.

[1186] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 402; ibid., I.ii, 436, 1er album, pl. 117, 4; *Il Menologio,* 183; Pallas, Μελετήματα, 162, fig. 3; Drandakis, *Μάνη,* 24.

[1187] Se reporter à l'étude iconographique des diacres, p. 18.

[1188] *Ἑρμηνεία,* 157, 270; et Hetherington, *Painter's Manual,* 56.

[1189] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 402 (Kılıçlar kilise); ibid., I.ii, 402 (Karanlık kilise); ibid., I.ii, 436 (Elmalı); A. Orlandos, Ἡ Πισκοπὴ Σαντορίνης, *Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.* 7.2 (1951), 201 sqq., figs. 16–17; Diez et Demus, *Hosios Lucas and Daphni,* fig. 79; Millet, *Daphni.*

[1190] *Synaxarium CP,* cols. 212–14; *BHG*³, II, 111–14 et 311 sq.; et Kazhdan, *Saints,* II, 65.

[1191] *Ἑρμηνεία,* 157, 196, 270; Hetherington, *Painter's Manual,* 56, 74.

[1192] *Ἑρμηνεία,* 278.

sont fréquemment représentés[1193] en particulier dans l'iconographie cappadocienne du XIe siècle (Sainte-Barbe de Soğanlı, Karabaş kilise, Göreme 6, Tokalı II, etc.),[1194] ainsi qu'à Hosios Loukas.[1195] Pour le XIIe siècle l'exemple de la Chapelle Palatine est remarquable.[1196] Il convient de citer, enfin, l'icône du Sinaï du XIIIe siècle représentant les trois saints à cheval.[1197]

De même que pour les cinq martyrs perses, le maître de Lagoudéra respecte, dans la disposition des trois saints, l'ordre observé dans les sources.[1198] Ainsi, Ménas figure-t-il dans le premier médaillon de la voûte en partant de l'ouest. Il faut noter, en l'occurrence, la fidélité et la ressemblance du portrait aux descriptions et représentations principales du martyr. En effet, comme ici même, dans le Ménologe de Basile II, à la Néa Monè et, surtout, sur l'icône précitée du Sinaï, Ménas porte une chevelure en casque de boucles et une barbe moyenne arrondie blanches.[1199]

Le portrait de Victor, ici, le montre avec une barbe moyenne arrondie suivant une des sources citées dans l'*'Ερμηνεία.*[1200] On le retrouve ainsi représenté par exemple à Saint-Eusthathe d'Erdemli (milieu du Xe siècle) en Cappadoce et sur l'icône sinaïtique.[1201]

Vincent apparaît tel un jeune homme imberbe conformément aux descriptions de son portrait et à la plupart des exemples connus qui lui sont consacrés. Citons seulement les fresques du parecclèsion de la Sainte-Trinité de Koutsovéndis, de Saint-Pantéléimon de Nérézi et encore l'icône du Sinaï.[1202]

Tryphon (Fig. 105) Aux trois saints du ménologe du 11 novembre est joint un quatrième, Tryphon: un simple gardien d'oies dans le village de Sampsados en Phrygie, qui reçut le pouvoir de guérir les maladies et d'exorciser les démons. C'est sans doute pourquoi il est inséré parmi les anargyres dans la liste de l'*'Ερμηνεία.*[1203] Le jeune saint fut martyrisé à Nicée vers 205 sous Dèce.[1204] Suivant le Synaxaire de Constantinople, il est commémoré le 1er février dans son martyrion sis dans l'église Saint-Jean-le-Théologien près de Sainte-Sophie.[1205]

[1193] On lira Mouriki, *Νέα Μονή,* 185–87 (Ménas); Th. Chatzidakis, "Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide," *CahArch* 22 (1972), 90–92; *LChrI* 8: 565–66.

[1194] Jerphanion, *Eglises rupestres,* II.i, 313; ibid., 337, et Rodley, *Cave Monasteries,* 198; Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 96; ibid., I.ii, 319.

[1195] Demus, *Byzantine Mosaic,* fig. 42, n° 25–26; et Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales* (Athènes, 1982), pl. 7 (Ménas du parecclèsion nord-ouest).

[1196] Demus, *Norman Sicily,* 39, pl. 15.

[1197] Weitzmann, "Crusader Kingdom," 353 sq., fig. 63.

[1198] *Synaxarium CP,* cols. 212–14.

[1199] *Il Menologio,* 174; Mouriki, *Νέα Μονή,* 186 (y sont cités d'autres exemples représentant Ménas), fig. 84; Pelekanidis, *Καστορία,* pl. 54a, et Chatzidakis, *Καστοριά,* 58, fig. 10; et Weitzmann, "Crusader Kingdom."

[1200] *'Ερμηνεία,* 296.

[1201] Jerphanion, *Eglises rupestres,* I.i, 155, et N. Thierry, "Erdemli. Une vallée inconnue en Cappadoce, étude préliminaire," *Zograf* 20 (1989), 11; et Weitzmann, "Crusader Kingdom."

[1202] Mango, "St. Chrysostomos," 80, fig. 95; Tomeković, *Maniérisme,* I, 241; et Weitzmann, "Crusader Kingdom."

[1203] *'Ερμηνεία,* 278.

[1204] Voir F. Halkin, "Inscriptions grecques relatives à l'hagiographie," *Etude d'épigraphie grecque et d'hagiographie byzantine,* Variorum Reprints (Londres, 1973), V, 75–76 note 7; et P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient* (Paris, 1985), 386.

[1205] *Synaxarium CP,* col. 437[5]; il est commémoré également le 29 septembre: ibid., col. 29[5]; *BHG*[3], II, 307–9; et Kazhdan, *Saints,* I, 29.

Tryphon est l'objet d'une vénération particulière en Cappadoce, où l'on trouve ses portraits les plus anciens (Kılıçlar, Sümbüllu, Meleki, Yusuf koç, Karanlık kilisesi, etc.).[1206] Tout comme à la Panagia Arakiotissa, le saint figure jeune et imberbe dans la majorité de ses représentations: citons, parmi d'autres, les portraits de Hosios Loukas et d'Arkhangelos de Cemil en Cappadoce (XIIIe).[1207] Ainsi, les traits du martyr s'avèrent être stables, ce que toutes les recensions de l'*Ἑρμηνεία* (présentant Tryphon jeune et imberbe)[1208] viennent confirmer—il n'est pas aisé de parler d'individualisation car la physionomie de Tryphon copie, ici, celle d'Oreste ou inversement.

Enfin, le fait que le saint soit invoqué dans les euchologues grecs comme protecteur des champs, vignobles et jardins, contre les animaux nuisibles, explique—à notre sens—sa présence à l'Arakiotissa, église située en milieu rural.[1209]

Le Kéramidion (Fig. 2)

Rappellons pour mémoire la présence du Kéramidion au-dessus de l'entrée nord de l'église. En fait il s'agit d'une empreinte du Mandylion avec le visage du Christ, sur une tuile plate: le Kéramidion. C'est une image "non faite de mains d'hommes" qui relève d'une tradition légendaire et iconographique identique de celle du Mandylion.[1210] Suivant les recommandations de l'*Ἑρμηνεία*,[1211] le Kéramidion est à représenter en vis à vis du Mandylion; lorsque c'est le cas, ils partagent le même contenu théologique (référence à l'Incarnation et l'Eucharistie). En revanche, lorsque le Kéramidion, ou le Mandylion, est placé au-dessus de la porte d'entrée, comme ici, il acquiert une valeur protectrice et apotropaïque.[1212] On retrouve le Mandylion ou le Kéramidion à cet emplacement, à Karabaş kilise (début du Xe siècle),[1213] et plus tard à Bačkovo, à Saint-Sauveur d'Adiši en Géorgie, à Gradač, à Studenica,[1214] etc.

Les valeurs apotropaïques du saint Kéramidion de Lagoudéra sont au demeurant soulignées par le fait que Léon Authentou fit apposer sur la partie inférieure de celui-ci l'inscription dédicatoire, relative au décor de l'église et à son achèvement en décembre 1192 qui rappelle, aussi, sa donation.

Conclusions

L'enquête iconographique menée à l'église de la Panagia Arakiotissa, à Lagoudéra, nous a permis d'enrichir en premier lieu certains aspects de l'histoire du monument.

[1206] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 43.

[1207] Demus, *Byzantine Mosaic,* fig. 112; Rodley, *Cave Monasteries,* 156. Citons également la miniature du ménologe de Thessalonique à Oxford (Gr. th. f. 1, fol. 27) du milieu du XIVe siècle; Hutter, *Corpus,* II.2, n° 1, 16, fig. 49.

[1208] *Ἑρμηνεία,* 162, 199, 270; et Hetherington, *Painter's Manual,* 59, 76.

[1209] Voir *Εὐχολόγιον τὸ Μέγα,* éd. A. E. Papadimitriou (Athènes, 1980), 500–502.

[1210] Se reporter à l'étude iconographique correspondante, pp. 35–37 supra.

[1211] *Ἑρμηνεία,* 215.

[1212] Sur cette fonction du Mandylion et du Kéramion voir N. Thierry, "Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie (Géorgie)," *BK* 37 (1979), 172–73; et T. Velmans, "L'église de Khé en Géorgie," *Zograf* 10 (1979), 76.

[1213] Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 268.

[1214] Respectivement Bakalova, *Bačkovskata kostnica,* 177, fig. 143; Thierry, "Notes," 172 sq.; Millet et Frolow, *Yougoslavie,* II, pl. 30, 4; et Velmans, "L'église," 76.

Il a ainsi été possible de reprendre certains éléments de l'architecture et du décor et d'avancer plusieurs hypothèses notamment sur les fonctions du bâtiment.

En effet, bien que la fourchette chronologique proposée pour la décoration de l'abside (entre 1185 et 1191) ne soit restreinte, notre sentiment est que peu de temps s'est écoulé entre l'arrêt de travaux de l'abside et la commande de Léon Authentou. A supposer que l'entrée en scène de Richard-Coeur-de-Lion et la captivité du gouverneur de l'île Isaac Comnène en mai 1191 aient provoqué l'arrêt de la décoration, la date incluse dans l'inscription dédicatoire mentionnant la fin des travaux commandités par Léon Authentou (décembre 1192) permet d'estimer que les travaux se sont déroulés à l'automne, au début de l'année byzantine.

Le terminus ante quem pour la construction de l'église est établi en 1192, date de l'achèvement des travaux de décoration du bâtiment. Nous avons proposé comme terminus post quem l'an 1185, date de la prise du pouvoir par Isaac Comnène. Le premier édifice construit adopta la forme d'une Kuppelhalle. Immédiatement après la construction de l'église, une décoration partielle fut effectuée, limitée à l'abside et à l'angle sud-est du naos, visible aujourd'hui au travers des peintures de 1192.

L'adjonction du narthex (Pl. 1) est liée sinon à la fondation d'un monastère en tous cas à la conversion de l'église en katholikon. C'est ce qui nous autorise à penser également, suivant en cela l'opinion de C. Mango,[1215] que nous sommes en présence (à l'exemple d'autres églises de Chypre du XIIe siècle dont Asinou est le plus parlant) d'un cas de charistikion. Cette institution byzantine, qui consiste à donner à un laïc un monastère avec l'ensemble de ses biens et revenus a affecté la plupart des couvents.[1216] En fait, dans l'inscription dédicatoire, Léon Authentou n'est qualifié que de donateur des peintures et nullement de fondateur, ktitôr de l'église. Sa donation pour le décor seul a pu lui donner droit d'acquérir l'église avec ses propriétés mobilières qu'il plaça sans doute au sein d'un monastère—ce dessein est aisément perceptible dans la série de moines peints dans la partie ouest de la nef. Or, peu de temps après 1192, sans doute avant même que le siècle n'expire, l'archonte fonda un monastère. Et, dès lors que l'inscription dédicatoire fait mention de sa famille, il n'est pas interdit de penser que cette dernière a pu résider dans le monastère. Les nouveaux maîtres de l'île jugaient probablement la présence de notables byzantins inopportune dans les villes.

De plus, la présence d'une Deèsis "enrichie" dans le programme du naos comme l'emplacement de la Communion de Marie l'Egyptienne à l'entrée sud-ouest de la nef conforte notre opinion selon laquelle l'église, ou tout au moins ses parties occidentales et le narthex, eurent une fonction funéraire. Ont-elles servi de sépulture à Léon Authentou et aux membres de sa famille? L'hypothèse a le mérite de la vraisemblance.[1217]

Que devons-nous déduire de l'existence de deux phases de décoration? A. Epstein a suggéré que Léon Authentou refit le décor de l'église, à l'instar de Néophyte le Reclus qui préféra refaire les peintures de son ermitage dans un style plus élégant. Cette hypothèse ne paraît pas recevable ici, dès lors que les peintures de l'abside n'ont pas été re-

[1215] "Work in Cyprus" (art. cit. note 7), 104.

[1216] P. Lemerle, "Un aspect du rôle des monastères à Byzance: les monastères donnés à des laïcs, les charisticaires," *CRAI* 1967 (janvier–mars), 2–28 (avec bibliographie antérieure).

[1217] Voir en général, F. Bache, "La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle," *Histoire de l'art,* VII (Paris, 1989), 25–34.

faites. On peut seulement supputer qu'il y eut interruption des travaux et supposer que Léon Authentou arriva à ce moment là, à la suite de la prise du pouvoir par Guy de Lusignan. Sa donation pour le décor de l'église dont seule l'abside et l'angle sud-est du naos étaient peints, lui permit de devenir charisticaire. Cela confirme que les institutions byzantines n'étaient pas encore caduques et que l'on ne croyait alors pas que la prise de l'île par les francs soit définitive.

Sur l'histoire du monument encore, un dernier point a pu être cerné grâce à l'iconographie et l'étude comparatiste de l'architecture des églises byzantines de Chypre du XIIe siècle. Il concerne la restitution de la paroi occidentale du monument, disparue lors de l'édification du narthex du XVIIIe siècle (Pl. 1). Ainsi, la présence d'une porte paraît plus que vraisemblable à l'instar d'Asinou, de la Panagia Amaskou, des Saints-Apôtres de Pérakhorio, etc. Pour l'iconographie de cette paroi, nous avons pu restituer une Crucifixion sur le tympan de celle-ci et quatre moines sur son registre inférieur, deux de part et d'autre de la porte (Pl. 4, coupe DD): le choix pour la scène de la Crucifixion découle de plusieurs facteurs dont le plus important est qu'elle forme habituellement une paire avec le Baptême et avec l'Anastasis; la présence de quatre moines fait une suite logique à l'iconographie du registre inférieur de la partie ouest de la nef et elle s'appuie sur l'exemple de la paroi occidentale d'Asinou en particulier.

L'étude iconographique a permis encore de mettre en évidence de nombreux détails originaux qui peuvent être attribués sans grand risque à l'initiative de cet artiste byzantin au tempérament surprenant que fut le maître de Lagoudéra. C'est le cas notamment de ce deuxième âne figuré dans la Nativité ou, dans un autre ordre plus général, ces sortes de perles jumelées dispensées presque imperceptiblement sur les contours des costumes (Figs. 21, 22). Par ailleurs, si celui-ci se conforme aux prescriptions des textes en ce qui concerne la physionomie des figures, il paraît avoir joui d'une certaine liberté dans le traitement, par exemple, de l'expression du visage des évangélistes qu'il anoblit à la manière du goût de l'époque, suivant les préceptes constantinopolitains. Cela étant, le souci de fidélité quant à l'apparence physique des saints (inquiétude générale des iconographes byzantins) demeure intacte comme en témoignent les portraits stéréotypés de Nicolas de Myra, de Cosme et Damien ou de Pantéléimon.

Au premier rang des influences sensibles dans l'iconographie de notre église se trouve la tendance, d'origine constantinopolitaine alors naissante, à l'humanisation de la peinture, qui émane essentiellement de textes de rhétorique ecclésiastique. A cet égard, les analogies démontrées par exemple entre l'Annonciation de la Panagia Arakiotissa et celle de l'icône tardo-comnène du Sinaï plaident pour une origine constantinopolitaine incontestable. L'Annonciation de Lagoudéra apparaît ainsi comme un relais dans la diffusion des modèles byzantins. La date précoce de cette oeuvre laisse à penser que nous sommes en présence d'une des premières représentations de ce type.

De façon plus générale, dans le programme du naos, par exemple, la tendance à l'humanisation et l'expression des sentiments apparaissent également comme une constante (qu'il s'agisse de représentations hagiographiques ou heortologikès). Ce trait, qui caractérise en général la peinture byzantine des dernières décennies du XIIe siècle et annonce une composante essentielle de la peinture des Paléologues, est patent ici, en particulier dans: l'iconographie du Christ Pantocrator dans la coupole, l'icône murale de la Vierge Arakiotissa aux instruments de la Passion, l'attitude de Syméon Glykophilôn

dans la Présentation du Christ. Il s'agit d'un témoignage de l'influence de la littérature ecclésiastique sur l'iconographie—illustré par ailleurs de façon concise et savante. L'influence des textes liturgiques se manifeste dans l'iconographie de la coupole (anges de l'Hétimasie), mais aussi dans une multitude de détails qui ponctuent les scènes du Dodékaorton. A cet égard, la représentation de l'Annonciation, pourvue d'un escalier illustrant un hymne commémorant le fête qui compare la Vierge à une échelle de gloire, ou encore la forme abrégée de la Présentation du Christ, mise en parallèle avec l'icône murale de la Vierge Arakiotissa, constituent des exemples remarquables et uniques dans la peinture byzantine.

Nous avons pu observer que la Panagia Arakiotissa a joué un rôle indéniable dans la diffusion, à Chypre, des modèles venus de Constantinople. L'analyse iconographique a souligné aussi le rôle de vecteur des formes d'images et des modèles tenu par les icônes et les manuscrits. Les images de Syméon à l'enfant et de la Vierge Kykkotissa en sont de bons exemples. En effet, ces deux représentations, assurément issues d'un même modèle d'origine constantinopolitaine, connaissent un réel succès à Chypre et se propagent ensuite à l'extérieur (Sinaï, Grèce, Italie du sud), exportées par les ateliers d'icônes et, peut-être, les scriptoria chypriotes. Il faut encore mentionner un troisième aspect: l'étude du programme iconographique. La première question que l'on puisse envisager est celle des sources. Nous avons pu observer que ces dernières sont le plus souvent d'origine liturgique, ce qui est normal dans le contexte d'un monument religieux. Elles soulignent l'Incarnation et la Rédemption offrant une constante du cycle des fêtes, de l'iconographie du bèma et de la coupole. D'un autre point de vue, celui des sources hagiographiques, l'influence et même l'usage des ménologes métaphrastiques illustrés sont apparus clairement grâce à l'étude iconographique des martyrs. Ils illustrent en effet le premier semestre de l'année liturgique comme il est de tradition depuis le XIe siècle dans les monuments byzantins classiques du XIe siècle et du début du XIIe siècle (Daphni).

L'étude du programme iconographique et plus précisement celle du cycle des fêtes a rendu plausible l'hypothèse de sa restitution par une neuvième fête, la Crucifixion, évoquée plus haut. Il s'en suit que le monument d'origine ne pouvait contenir un Dodékaorton in extenso. L'examen des icônes murales a fourni deux conclusions notables et d'un intérêt nouveau. D'une part, les épithètes du Christ Antiphonètès et de la Vierge Eléousa (elles constituent des topoi de l'iconographie chypriote) sont directement liées à des monuments de Constantinople. D'autre part, l'icône de Nicolas de Myra (représenté une seconde fois tout comme la titulaire principale de l'église, la Vierge Arakiotissa) plaide en faveur d'un protecteur-intercesseur privilégié du donateur Léon Authentou.

L'origine constantinopolitaine du maître de Lagoudéra, un artiste retenu à Chypre par les événements de la fin de l'année 1191, ne fait plus l'ombre d'un doute, comme l'est l'origine du donateur Léon Authentou. Cependant, le problème de l'identification du maître à Théodore Apsevdès, qui oeuvra à l'ermitage de Néophyte le Reclus en 1183, reste posé: l'iconographie de la Panagia Arakou n'offre en effet pas de clefs pour établir une réponse définitive. Quant au donateur, en revanche, il s'agissait sans conteste d'un archonte byzantin, alors sans titre et sans blason, ayant gardé les prérogatives d'antan et ayant fui les villes pour trouver refuge avec sa famille dans la quiétude d'un vallon et la sécurité pécuniaire dans la fondation d'un monastère privé.

La postérité de la Panagia Arakiotissa nous est restituée par l'examen des peintures de l'Archange-Michel de Katô Lefkara et celui du Christ Antiphonètes de Kalogréa, deux monuments dans la tradition de l'église de Lagoudéra, datés vers 1200 ou à l'aube du XIIIe siècle.[1218] Leur décor peint témoigne de façon dramatique de ce qu'il est advenu d'un style directement lié à Constantinople une fois la coupure avec la capitale consommée. Les formes sont analogues mais figées dans une stylisation dépourvue d'âme. L'iconographie reproduit les mêmes schémas, sans originalité et sans surprise. Des signes précurseurs de provincialisation sont désormais visibles (Vierge de la Nativité du Christ Antiphonètès (Fig. 106). Il nous semble être devant des schémas reproduits presque en série, comme s'il s'agissait, coûte que coûte, d'honorer un style officiel du passé. Ainsi, les ressemblances sont frappantes entre les peintures des deux monuments, tant dans l'iconographie (Nativité et Baptême, Figs. 106–9) que dans le choix de l'hagiographie. En fait, outre ces exemples représentant le devenir de la peinture tardo-comnène à Chypre sous les Lusignans, on constatera que la fidélité à l'art byzantin des dernières décennies du XIIe siècle est pérenne au moins jusqu'aux XIVe–XVe siècles. Il sera pour les artistes post-byzantins de Chypre une source "stérile" et néanmoins inépuisable et un moyen de résistance pieuse à l'élément latin.

In fine, si la Panagia Arakou constitue la *sphragis* de la peinture byzantine à Chypre et de l'art tardo-comnène dans le monde byzantin, l'île elle même demeure un relais artistique d'un art byzantin du Levant comme elle le fut durant le XIIe siècle et à l'image de son rôle encore prégnant de carrefour byzantin. Centre artistique sous les Lusignans, elle rayonne vers l'Orient et l'Occident, comme le prouvent respectivement l'art du Sinaï et celui de l'Italie du Sud.

Université de Provence (Aix-Marseille I)
Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéene–C.N.R.S.

[1218] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa,* II, 107 sqq., VII, et Papageorgiou, Κάτω Λεύκαρα, 229; Nicolaïdès, loc. cit., 58 sqq., et Stylianou, *Painted Churches,* 469–73.